

Liturg.

Wolfrum

1332 es

Breitkopf & Härtel's.
Musikalische Handbibliothek.

VIII.

Die Entstehung und erste Entwicklung
des
deutschen evangelischen
Kirchenliedes

in musikalischer Beziehung

von

Ph. Wolfrum,

akadem. Musikdirektor und a. o. Professor
in Heidelberg.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1890.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1890



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
1890

BREITKOPF & HÄRTEL'S

MUSIKALISCHE HANDBIBLIOTHEK.

- Band I. Lehrbuch der Harmonie von E. F. Richter. 18. Aufl.
„ II. Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts von
E. F. Richter. 7. Aufl.
„ III. Lehrbuch der Fuge von E. F. Richter. 5. Aufl.
„ IV. Aufgabenbuch zu E. F. Richter's Harmonielehre, von Alfred
Richter. 8. Aufl.
„ V. Elementar-Lehrbuch der Instrumentation von E. Prout.
2. Aufl.
„ VI. Allgemeine Musiklehre für Lehrende und Lernende von
Louis Köhler.
„ VII. Aufgabenbuch zu E. F. Richter's Lehrbuch des einfachen
und doppelten Contrapunkts, von Alfred Richter.
„ VIII. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen
evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung
von Ph. Wolfrum.
„ IX. Die Kunst zu moduliren und zu präludiren von S. Ja-
dassohn.



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1890.

DIE
ENTSTEHUNG UND ERSTE ENTWICKELUNG
DES
DEUTSCHEN EVANGELISCHEN
KIRCHENLIEDES
IN MUSIKALISCHER BEZIEHUNG.

FÜR THEOLOGEN UND KIRCHLICHE MUSIKER
DARGESTELLT

VON

PH. WOLFRUM,

AKADEM. MUSIKDIREKTOR UND A. O. PROFESSOR IN HEIDELBERG.

MIT MUSIKALISCHEN BEILAGEN.

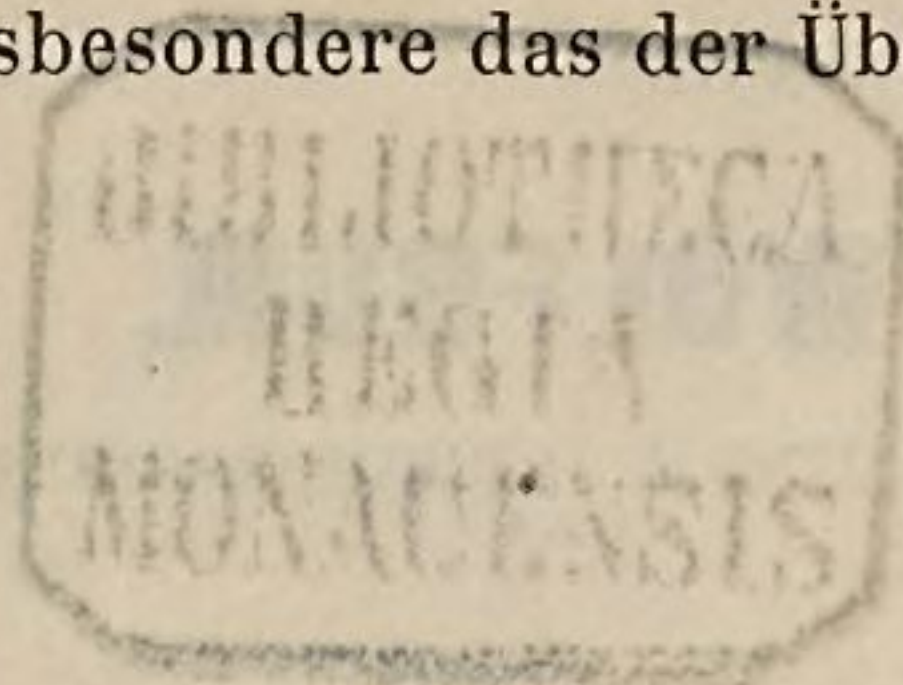


LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1890.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.



HERRN

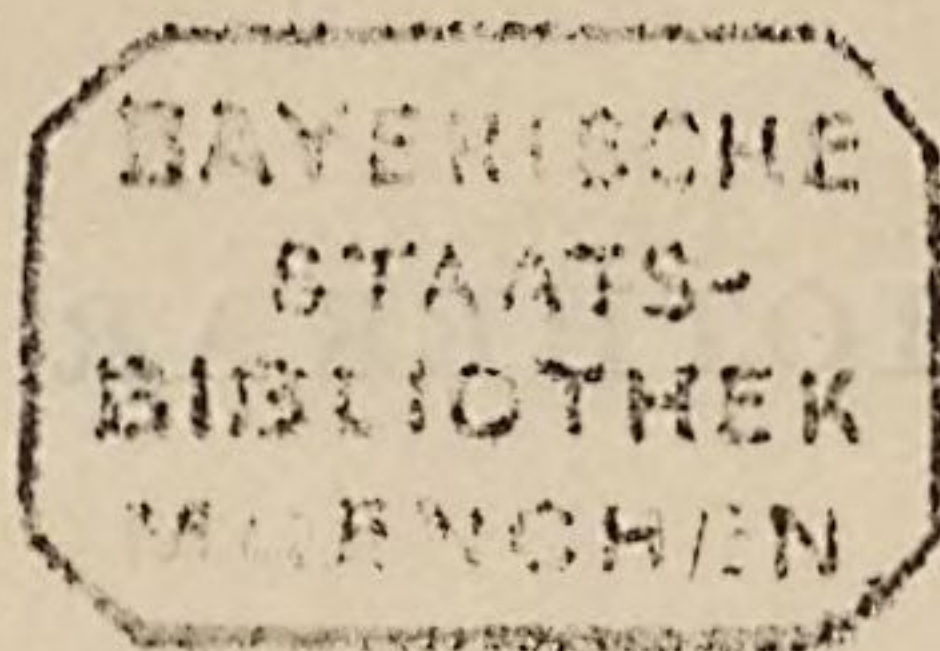
OBERBIBLIOTHEKAR HOFRATH

DR. K. ZANGEMEISTER

O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG

VEREHRUNGSVOLL UND DANKBAR

ZUGEEIGNET.



VORWORT.

Mit dem vorliegenden Buche wagt es ein praktischer Musiker, vor der Öffentlichkeit den ersten Gang in das hymnologische Gebiet zu thun. Nachdem ich im Jahre 1884 an das evangelisch-protestantische theologische Seminar der Universität Heidelberg berufen worden war, um die Kandidaten der Theologie in die kirchliche Musik einzuführen und ihnen nach einem versuchsweise aufgestellten, auf 2 Semester berechneten Lehrplan die wichtigsten Kenntnisse und wünschenswerthesten Fertigkeiten in dieser Beziehung zu vermitteln, ergab sich mir und meinem verehrten Freunde, dem derzeitigen Leiter des Seminars, Herrn Professor D. Bassermann, die Nothwendigkeit, zunächst eine Vorlesung über die musikalische Seite des Kirchenliedes einzurichten, welche den mehr praktischen musikalischen Übungen eine geschichtliche und theoretische Grundlage geben sollte.

Diesem Umstande verdankt im Wesentlichen das vorliegende Buch seine Entstehung. Es stellt meines Wissens den ersten Versuch dar, Theologiestudirende mit mangelhafter oder keiner musikalischen Vorbildung thunlichst gründlich in die Materie des kirchlichen Volksgesanges einzuführen. Ich musste da natürlich Vieles aus der sogenannten allgemeinen Musiklehre in die Darstellung verflechten. Doch hoffe ich dadurch, dass ich auch dieses in seiner geschichtlichen Entwicklung vorführte, allen kirchlichen Musikern, denen der Gemeindegesang am Herzen liegt, einen Dienst erwiesen zu haben, indem sie dadurch angeregt

werden dürften, selbst in den für unseren Grundstock von Melodien maßgebenden Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts, den Quellen unseres volksthümlichen Kirchengesanges, zu lesen und sich Rath zu erholen. Wo die sehr knapp gefasste Theorie Lücken zeigt, da werden die musikalischen Beilagen und ihre Vergleichung mit der Darstellung der Melodie in jenen Gesangbüchern ergänzend eintreten.

Die musikalischen Beilagen sind fast alle direkt aus den verschiedensten Quellen des 16. Jahrhunderts geschöpft, sie zeigen häufig auch die alten Tonzeichen. Unter den Quellen tritt ein Heidelberger G.-B. vom Jahre 1573, von mir in Nro. 12 des Jahrgangs 1889 der »Blätter für Hymnologie« ausführlich beschrieben, zum ersten Male auf. Das G.-B. führt den Titel: »Psalmen Davids, vnd andere Geistliche Lieder, sampt dem Christlichen Catechismo, Kirchencereemonien vnd Gebeten. Jetzt widerumb auff's new Corrigiert, vnd mit etlichen Psalmen vnd Gesängen gemehrt. Gedruckt in der Churfürstlichen Statt Heidelberg, durch Joannem Meier in verlegung Matthej Harnisch M.D.LXXIII.«

Dieses Buch ist eine erweiterte Auflage eines schon früher erschienenen und ist unseren Hymnologen weder in der 1., noch in der mir vorliegenden weiteren, noch in einer späteren, im Verzeichnisse der im Vatikan befindlichen Bücher der Bibliotheca Palatina zweimal aufgeführten Ausgabe vom Jahre 1575 bekannt geworden, woraus zu schließen sein dürfte, dass die evangelische Kirche der Pfalz (speciell das vielgeschmähte Heidelberg) nicht so arm und einseitig in ihrem Kirchengesange war, als man häufig urtheilen hört. So erscheint mir auch unglaublich, dass in der reformirten Kirche der Pfalz der Lobwasser'sche Psalter je ausschließlich im Gebrauch gewesen wäre. Letzterer wurde zwar schon 1573 in Heidelberg gedruckt, er konnte aber nicht hindern, dass jenes vorhin genannte reformirte Gesangbuch, welches in der Auswahl der Melodien den besten lutherischen Gesangbüchern an die Seite gestellt werden darf, im Jahre 1575 »wiederum« erschien. Eine andere, unseren Hymnologen bis jetzt gänzlich

unbekannte Quelle berücksichtigte ich, nämlich ein »Enchiridion« ohne Jahr und Ort, herausgegeben durch Michael Blum (in Leipzig, jedenfalls vor 1529 gedruckt), welches M. Fétis besaß und jetzt in der K. Bibliothek zu Brüssel sich befindet, aber nicht ausgeliehen werden darf. Die Heidelberger Universitäts-Bibliothek ließ sich eine Abschrift anfertigen*). — Von weiteren Quellen seien nur folgende aufgeführt: Babst 1545, Wolff Ausgabe in 8° vom Jahre 1570, ein französischer Psalter vom Jahre 1556, der Lobwasser'sche Psalter vom Jahre 1583, für die alten Hymnen- und Sequenzmelodien L. Lossius, Psalmodia, Ausgabe von 1569. Wo mir Quellen nicht zur Verfügung standen, da traten Sammlungen mit zuverlässigen Abdrücken der Melodien ein. In erster Linie sei das im Erscheinen begriffene monumentale Werk meines sehr verehrten Lehrers, des Herrn Seminarinspektors Johannes Zahn genannt: »Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt«, ferner das »altdeutsche Liederbuch« von Fr. M. Böhme, die »Töne« zu den »historischen Volksliedern der Deutschen« von R. von Liliencron, der »Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation« von G. Freiherr von Tucher. Für vorreformatorische Lieder leistete mir das »katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen« von W. Baumker (2 Bände 1886 und 1883), welches die von S. Meister 1862 begonnene gleichnamige Sammlung nun überflüssig macht, vortreffliche Dienste.

Die Liederbeispiele sind in einer Form geboten, welche einem weiteren praktischen Bedürfnisse dienen kann: es können Alle, welche ältere Melodien für moderne Gesangbücher zu redigiren haben, sich hier Rathsholen — freilich nur für Gesangbücher, die auf dem Boden des sogenannten rhythmischen Chorals stehen sollen. Indessen halte ich die Gesangbücher, welche unsere

*) Ich kam auf dieses Enchiridion beim Lesen des öfters citirten Buches: O. Douen, le Psautier Huguenot.

sogenannten Choräle als »Lieder« auffassen, demgemäß die sinnlosen Fermaten wegschaffen, den Takt und das Zeitmaß in ihre Rechte einsetzen, sich nicht vor punktirten Noten scheuen u. dgl. m. für die in musikalischer Hinsicht einzig beachtenswerthen. Jene Gesangbücher, welche in dem alten, schon längst als trügerisch erkannten Fahrwasser des »Chorals« fortmachen, und bei deren Herstellung sich übel angebrachte christliche Schonung und Duldung und unmusikalisches Denken und Fühlen die Hand reichen, bedürfen weder einer geschichtlichen, noch musikalisch-theoretischen Basis, sie suchen auch gar keinen Zusammenhang mit wirklichem Volksgesang, wie er ja auch heute noch außerhalb der Kirchenmauern zu hören ist, zu gewinnen.

Die Herausgeber solcher Gesangbücher pflegen in ihrem kirchlichen Gemeindegesange nach ihrer Meinung vielmehr ausschließlich das »Würdige«, »Feierliche«, während sie doch andererseits auf dieser Basis die Organisten und das Volk die trivialsten Wendungen, Nebentöne etc. in den »würdigen« Choral einschwärzen lassen und diesen Verunstaltungen ihre Approbation ertheilen. Sie bedenken nicht, dass das Volk in der Kirche sich aus allen Ständen zusammensetzt, dass sich darunter auch musikalisch Gebildete befinden, die in Folge solchen Singens und dazu passenden Orgelspiels leider längst zu der Ansicht kommen mussten, dass der einstimmige Gesang zur Orgel gar nicht als Musik im ernsthaften Sinne zu nehmen ist. Sie wissen nicht, dass unsere im 16. Jahrhundert üblichen geistlichen Melodien in ihrer Mehrzahl zur Blüthe des deutschen Volksliedes gehören, und dass dieses nicht bloß vom »gemeinen« Volke, sondern vom deutschen Volke aller Klassen gesungen wurde, dass also unsere kirchlichen Melodien aus jener Zeit ein gemeinsames Band um das ganze Volk, um die sich aus den verschiedensten Ständen, aus Leuten aller Bildungsgrade zusammensetzende singende Gemeinde zu schlingen vermögen.

Für das »gemeine« Volk aber kann es kein edleres, anregenderes und im Grunde auch ihm mehr zusagendes Melodienmaterial geben, als jenes Volkslied des 16. Jahrhunderts, das

zugleich ein Bollwerk bildet gegen gewisse seichte, volksthümlich sein wollende moderne Musikerzeugnisse und gegen importirte schlüpfrige Operettenmusik, die leider im Volk schon allzu weit verbreitet ist und auch unsere leichtere profane deutsche Kunst stark angefressen hat.

Ich darf wohl sagen, dass ich in der Auswahl der Melodien nicht mit blindem Eifer vorgegangen bin. Die dargebotenen sind im Allgemeinen auch die schönsten, und sie sind mit ganz wenigen Ausnahmen — einige Melodien machten mir so viel Freude, dass ich sie, obwohl sie allmählich aus den Gesangbüchern verbannt worden sind, nicht unterdrücken konnte — in unseren deutschen evangelischen Gesangbüchern gegenwärtig zu finden. Dass ich mich bei der Auswahl von Melodien, die ja hauptsächlich den Entwicklungsgang des Kirchenliedes in musikalischer Beziehung zeigen sollen, nicht an das in Tuchers bewunderungswürdigem und in mancher — nicht in jeder — Beziehung heute noch musterhaftem Werke »Der Schatz des evangelischen Kirchengesanges« gebotene Material hielt, wird man mir nicht verübeln, denn es scheint mir außer Zweifel zu stehen, dass manche Melodien, die der »Schatz« nicht enthält, mit mehr Fug zum »Schatz« zu rechnen sind, als viele der dort aufgenommenen.

Wie weit es mir nun gelungen ist, den Entwicklungsgang der Melodie unseres Kirchenliedes in der bezeichneten Beschränkung an der Hand der Musikgeschichte und der nur in knapper Übersicht gebotenen musikalischen Theorie gemeinverständlich darzustellen, muss ich dem Urtheile der Leser überlassen. Ich habe mich bemüht, die Resultate der neuesten Forschung, namentlich auch was den Psalmengesang der Reformirten betrifft, in jener doppelten Hinsicht meinem Zwecke dienstbar zu machen. Dabei habe ich Alles in der Darstellung zu vermeiden gesucht, was zu weit vom Thema weggeführt haben würde. So wurde z. B. der Kunst des Tonsatzes nur in jenen Fällen ein besonderes Augenmerk zugewendet, wo ihre Vertreter sich mit Erfolg bemüht haben, unseren Melodienschatz zu bereichern.

Ich bin mir des Lückenhaften, Unsicheren in einzelnen Theilen meiner Arbeit vollständig bewusst. Diese Erkenntnis konnte mich aber nicht abhalten, jetzt schon vor die Öffentlichkeit zu treten, denn ich sagte mir: Nachdem man schon so viel über die Nothwendigkeit musikalischer Bildung der Geistlichen gesprochen und geschrieben hat, muss man doch einmal anfangen, eine bestimmte Materie den Theologiestudirenden zu vermitteln. Ich hoffe mich durch Belehrungen und Mittheilungen aus musikalischen und theologischen Kreisen bald in die Lage versetzt zu sehen, an diese Arbeit die bessernde Hand zu legen, wie mich auch ein allenfallsiger Erfolg in den Kreisen, für welche die Arbeit bestimmt ist, dazu aneifern würde, dem hier gebotenen Grundstocke des Kirchenliedes die oberen Stockwerke aufzusetzen.

Zum Schlusse sage ich den bereits genannten Herren Bassermann und Zahn, sowie den Herren Professoren Dr. Braune und Dr. Freymond dahier meinen verbindlichsten Dank für mancherlei gütige Mittheilungen und für freundliche Unterstützung bei meiner Arbeit.

Heidelberg, im Sommersemester 1890.

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
Einleitung.	4
I. Die Musik der alten Kirche.	
1. Frühester christlicher Gesang	3
2. Ambrosianischer Gesang	4
3. Gregorianischer Choral	
a) Allgemeines	6
b) Theorie der Kirchentöne	8
c) Eintheilung der Choralgesänge, ihre Verbreitung, Fortführung .	13
d) Entwicklungsgang der schriftlichen Darstellung der Gesänge (Notation)	14
c) Bedeutung des gregorianischen Chorals	17
4. Sonstiger lateinischer Kirchengesang. Das lateinische Kirchenlied.	
a) Früheste lateinische Hymnen	18
b) Sequenzen, Tropen	19
c) Versuche der Mehrstimmigkeit	20
d) Mensuralmusik, Kontrapunkt	21
e) Übersicht der verschiedenen Schulen des Tonsatzes	23
f) Spätere lateinische Hymnen (lateinische Kirchenlieder), Über- setzungen.	24
g) Verfall der volksthümlichen lateinischen Kirchenliederdichtung, Mischlieder, Volksthümlichkeit der Melodien	26
II. Das deutsche Volkslied.	
1. Begriff	27
2. Übersicht über den Verlauf	28
3. Eintheilung	29
4. Form, Verhältnis des musikalischen Theiles zum poetischen	29
5. Älteste Quellen	33
6. Musikalisch-Theoretisches über den melodischen Theil	34
7. Desgleichen über Notation, Mensur, Rhythmus	38
8. Das geistliche Volkslied	46
9. Übersicht der wichtigsten geistlichen Volkslieder	48
10. Volksmelodien zu weltlichen Texten, die für den evangelischen Kirchengesang bedeutungsvoll wurden	52
III. Das evangelische Kirchenlied.	
1. Allgemeines, sein Wesen	55
2. Luther als sein Begründer, Luthers Verhältnis zur musikalischen Kunst	57

	Seite
3. Übersicht über den Grundstock des evangelischen Kirchenliedes (das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts)	62
4. Der Zuwachs zum evangelischen Kirchenliede der Reformationszeit	64
5. Die Verwendung von Melodien älterer und neuerer weltlicher Lieder	73
6. Das geistliche Volkslied der Reformation; seine wichtigsten Melodien	80
7. Kirchenmelodien von Sängern geistlichen Standes oder kirchlichen Berufes	
a) Stellung der Konfessionen und ihrer Häupter zum Kirchen- gesange und kirchlichen Volksgesange überhaupt	89
b) Luther als Sänger	98
c) Nikolaus Hermann, N. Selnecker, Ph. Nicolai (B. Waldis) . . .	101
d) Ulrich Zwingli	106
8. Die Tonsetzer als Erfinder von Kirchenmelodien	
a) Das Verhältniß der Kunst des Tonsatzes zum Volksgesange des 16. Jahrhunderts	107
b) Die wichtigeren der Tonsetzer, die für das kirchliche Gemeinde- lied thätig waren (Joachim von Burck, Eccard)	114
c) Melodien weltlicher Lieder, die in den evangelischen Kirchen- gesang übergingen	120
9. Anhang a) Die französischen Psalmweisen	
a) Früheste Anfänge französischen kirchlichen Psalmengesanges .	123
b) Die Dichter	124
c) Ursprung der Melodien, 2 Gruppen derselben	126
d) Bearbeiter und Urheber der Melodien	129
e) Bedeutung und Ausbreitung des Psalmengesanges	133
f) Deutsche versificirte Psalter, der Lobwasser'sche Psalter . . .	134
g) Charakteristik der Melodien	136
h) Die für den evangelischen Kirchengesang wichtigsten derselben	137
10. Anhang b) Melodien der böhmischen Brüder	139
Nachwort	145
Musikalische Beilagen A bis K	S. 149—239
Register	S. 241—250

EINLEITUNG.

1.

Während ursprünglich jedes Lied aus Wort und Ton oder »Weise« bestand, also einen poetischen und musikalischen Theil umfasste, gebrauchte man später, als sich die Kunstdichtung entwickelte, die Bezeichnung »Lied« auch für den poetischen Theil allein, und in unseren Tagen stehen einem Buche der Lieder Lieder ohne Worte gegenüber.

Beim evangelischen Kirchenliede, welches so beschaffen ist, dass es der im evangelischen Gottesdienste versammelten Gemeinde zum gemeinsamen Singen dienen kann, finden wir bis heute, wenn auch nicht immer die Zusammengehörigkeit, so doch einen gewissen Zusammenhang von Wort und Ton. Ein geistliches Lied wird erst dann ein Kirchenlied in unserem Sinne, wenn ihm entweder ein eigener Ton oder ein übertragener (Weise) zugesellt wird, der es befähigt, vom Volke in der Kirche gesungen zu werden. Daraus folgt, dass man bei einer Betrachtung des Kirchenliedes gleicherweise beide Theile, Wort und Ton, berücksichtigen sollte. Da nun unter diesem Titel bis jetzt fast ausschließlich die Betrachtung des poetischen Theiles zu Worte gekommen ist, so wird man der ausschließlichen Betrachtung des musikalischen Theiles eine gewisse Berechtigung nicht absprechen können.

2.

Der musikalische Theil des evangelischen Kirchenliedes ist dessen Melodie. Bei jeder Liedmelodie kommen zwei Momente in Betracht:

a) die melodische Tonfolge, die sich in der Aneinanderreihung der die Melodie bildenden Töne,

b) der Rhythmus, welcher sich in der gesetzlich geregelten Zeitdauer des ganzen Stückes und seiner Theile, der Zeitdauer und dem Gewicht der einzelnen Töne äußert.

Die Betrachtung und Untersuchung dieser Melodien setzt voraus, dass wir uns mit den Elementen der Musiktheorie vertraut machen. Da ferner von den Grundlagen der Melodien ausgegangen, die Entwicklungsgeschichte derselben gegeben werden soll, so muss auch ein Theil der Musikgeschichte in den Bereich unserer Darstellung gezogen werden.

3.

Das deutsche evangelische Kirchenlied ist eine Frucht der Reformation und zwar des durch die Reformation wieder zur Geltung gebrachten allgemeinen Priesterthums. Dieses musste jedem Gemeindegliede ermöglichen, sich selbstthätig am Gottesdienst zu betheiligen. Es mussten da »Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprache und Stimme kommen«, wie Luther 1524 an Spalatin schreibt. Unser evangelisches Kirchenlied musste von deutsch volksthümlicher Art sein. Und es ist in der That durch das ganze Jahrhundert der Reformation ein volksthümliches Lied, ja in seinen Melodien in der Hauptsache sogar echtes Volkslied, das den Grundstock für evangelischen Gemeindegesang bildet und bilden wird gegenüber allen späteren Erzeugnissen, in denen man fremden Einflüssen Zutritt gewährte und in denen man dem Kunstgesange zusteuerte.

4.

Nicht Alles, was in der evangelischen Kirche des 16. Jahrhunderts gesungen wurde und heute noch von der Gemeinde gesungen wird, ist von ursprünglich deutscher volksthümlicher Art. So offenbart sich in Form und Inhalt einer großen Zahl von Liedern jene Anschauungsweise des Christenthums, wie sie namentlich in der christlichen Kirche des 8., 9. und 10. Jahrhunderts und später im deutschen Volke verbreitet worden war, und wie sie in musikalischer Beziehung im gregorianischen Choral und späteren lateinischen Kirchen- gesang ihren Ausdruck gefunden hatte.

Der gregorianische Choral ist überhaupt auf die musikalische Bildung der Deutschen, wie aller christlichen Kulturvölker von großem Einflusse gewesen. Wenn wir ihn genauer kennen lernen und richtig beurtheilen wollen, so ist es nöthig, einen Blick auf die Anfänge und die Entwicklung der Musik der ältesten christlichen Kirche zu werfen.

I. Die Musik der alten Kirche.

5.

Wenn wir von christlicher Musik sprechen, so ist darunter die Einführung der Musik in die christliche Kirche und ihre Entwicklung im Sinne der Kirche zu verstehen. Denn wir haben Zeugnisse,

dass lange vor der Stiftung der christlichen Religion namentlich bei den Indern, Chinesen und Japanern, den Ägyptern und Hebräern, Griechen und Römern theoretisch und praktisch Musik getrieben und besonders bei ihren Gottesverehrungen gepflegt wurde. So bezeichnen die **Hebräer** Jubal (1. Mos. 4, 21) als den Vater der Spieler der Laute und Schalmei (Luther »Geiger und Pfeifer«); Mirjam sang und schlug die Pauke (2. Mos. 15, 20. 21). David hatte (nach I. Chron. 23, 5) 4000 Sänger und Spieler; der jüdische Geschichtsschreiber Josephus berichtet von einer offenbar stark übertriebenen Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, die — nach der Zahl der Gewänder für die Sänger und der Instrumente zu schließen — bei der Einweihung des Salomonischen Tempels thätig waren*). Die Psalmen Davids nennen uns Instrumente, zu denen sie gesungen werden sollen u. s. w. Die Thatsache, dass die Psalmen und Kantiken des alten Bundes das erste und beste Gesangsbuch der Kirche Christi wurden**), lässt uns wohl annehmen, dass sich die letztere auch Erinnerungen bewahrt habe an die Melodien, nach denen man die Psalmen und Kantiken sang.

Bei den **Griechen** treffen wir eine vollständig ausgebildete Musiktheorie an; sie befassen sich bereits mit mathematischen Untersuchungen über Klang. Das setzt voraus, dass sich die praktische Musik bei den Griechen in unverhältnissmäßig ausgedehntem Maße entwickelt hatte, als bei den Hebräern. In der That ist es nicht weniger als das ganze Tonsystem, das die erste christliche Tonkunst der griechischen Musik verdankt.

6.

Nach Matth. 26, 30 und Markus 14, 26 wurde kurz vor Christi letztem Gang zum Ölberg ein jedenfalls den Psalmen 115—118 entnommener Lobgesang sicherlich gesungen, nicht gesprochen, wie Luther übersetzt; der israelitischen Sitte gemäß wurde der Lobgesang wohl immer gesungen. Stellen des neuen Testaments wie Epheser 5, 19 und Kolosser 3, 16 lassen auf das Singen von Psalmen und »Liedern« schließen, 1. Kor. 14, 26 deutet sogar auf frühesten gottesdienstlichen Gebrauch von Psalmen. Im Jakobusbriefe (5, 13) heißt es »Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand gutes Muths, der singe Psalmen«.

Es ist im neuen Testament und später in den Zeugnissen eines Basilius des Großen, Gregors von Nyssa etc. vom Singen der Psalmen und Hymnen die Rede.

Als Hymnen mögen im Gesange der ersten Christengemeinden

*) Forkel, Allg. Gesch. der Musik I, 1788, S. 121.

**) Dom. Joseph Pothier, der Gregorianische Choral (übersetzt von P. Ambrosius Kienle), Tournay 1881, S. 230.

gegolten haben: Der Lobgesang der Maria Luk. 1, 46 (das Magnificat), der Lobgesang der Engel Luk. 2, 14 (das große Gloria), der Lobgesang des Simeon Luk. 2, 29 (Nunc dimittis), der Lobgesang des Zacharias, Luk. 1, 68 (das Benedictus), das aus dem Propheten Jesaias stammende »Heilig ist der Herr Zebaoth« (Sanctus) u. a.

7.

Von dem Gesange in den ersten christlichen Gemeinden steht fest:

1. dass sich an demselben das Volk betheiligte;
2. dass seine Melodien einstimmig, ohne jede Begleitung, entweder fortlaufend von der Versammlung gesungen wurden, oder dass, was wir in der ganzen antiken Welt schon finden, (ja nach Psalm 136 auch im alttestamentlichen Ritus) Wechsel- und zwar a) Responsorial-Gesang stattfand, meist so, dass der Chor der Gemeinde ganz oder theilweise wiederholte, was der Vorsänger (Kantor) gesungen; doch konnte wohl auch ein Halbchor der Gemeinde dem anderen antworten, wie ferner in den apostolischen Konstitutionen von einem Chore der Knaben die Rede ist. Zum Wechselgesang ist auch der etwas spätere b) Antiphonal-Gesang zu rechnen, der darin besteht, dass die Antiphon, eine Art kurzen Refrains, nach jedem 2., 4., 6. etc. Verse eines Psalms oder Canticums eingeschaltet, oder später zu Anfang und Ende eines Psalms von Allen gesungen wurde, während der Psalm im Wechselchore durchgeführt wurde.

Der jüngere Plinius schreibt als Statthalter von Bithynien an Kaiser Trajan, dass Christen gestanden hätten, ihr Verbrechen bestünde hauptsächlich darin, dass sie an bestimmten Tagen zusammengekommen wären, Christo als einem Gott zu Ehren ein Lied abzusingen.

Philo (de vita contemplativa) erzählt von den Therapeuten und Essäern, dass sie sich beim Singen in einen Chor der Männer und Frauen abtheilen. Was er diesen Sekten vindicirt, »gilt auch«, sagt Eusebius, »von uns (den Christen). Auch in unseren Versammlungen erhebt sich einer aus der Mitte, um einen Psalm mit Rhythmus in würdiger Weise zu singen, so wie ihm, wenn er einen Vers gesungen hat, die ganze Versammlung antwortet«*).

8.

Der Gesang der Christen in den ersten Jahrhunderten ist also in gewissem Sinne ein volksthümlicher gewesen, seine Melodien waren jedenfalls sehr einfach und bewegten sich innerhalb einer kleinen Reihe von Tönen. Wenn uns auch Beispiele hierzu fehlen, so können wir doch diese Schlüsse in erster Linie aus der Beschaffenheit der sogenannten ambrosianischen Töne ziehen, welche dem ersten

*) Die Beweisstellen zu Obigem siehe bei Forkel, Allg. Gesch. der Musik II. Band, 1801, S. 123 u. 124.

eifrigen Förderer, Verbreiter, Gestalter und Schöpfer des christlichen Kirchengesanges im Abendlande ihren Namen verdanken und von denen sich Bruchstücke im gregorianischen Antiphonar finden und unschwer erkennen lassen. Vgl. übrigens auch die Bemerkungen zu dem Hymnus S. Augustini et Ambrosii. S. 65.

9.

Ambrosius von Mailand, welcher 374—397 Bischof dortselbst war, führte den im Orient gebräuchlichen Gemeindegesang ein (wie z. B. Augustin in seinen »*confessiones*« erzählt: . . . *Tunc hymni et psalmi, ut canerentur secundum morem orientalium partium . . . , institutum est* etc.), hat aber nicht allein für Ausbreitung der kirchlichen Musik Sorge getragen, er hat auch ihre Entwicklung in bestimmte Bahnen geleitet.

Mit seinem Namen ist die Einführung einer Liturgie verknüpft, auch die Einführung des metrisch gebauten Hymnus mit syllabischer*) Melodie, deren Vortrag von dem metrischen Accente abhängt, schreibt man ihm zu. Der ambrosianische Hymnus, worunter man auch ihm nachgebildete Hymnen anderer Erfinder begreift, ist wohl das erste Kirchenlied, der Vorläufer des lateinischen und deutschen Kirchenliedes**). Er wurde erst allmählich zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste zugelassen, und Gregor d. Gr. war jedenfalls sehr vorsichtig bei der Auswahl von Hymnen für sein Antiphonar. Ambrosianische Hymnen und ambrosianischer Gesang überhaupt übten auf die Zeitgenossen eine erhebende Wirkung aus. So schreibt der Kirchenvater Augustin in seinen »*confessiones*«:

Quantum fleui in hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter!

Man hat Ambrosius auch die Aufstellung einer Art von Tonsystem zugeschrieben, wohl mit demselben Unrecht, wie man es später bei Gregor d. Gr. gethan. Von den sogenannten ambrosianischen Tönen soll später gehandelt werden.

*) Syllabische Gesänge — »welche nur einen Ton auf jeder Silbe haben«. Pothier, S. 233.

**) D. Th. Förster stellt in seinem Buche: Ambrosius, Bischof von Mailand, Halle 1884, (3. Theil, Kap. 9, IV) den evangelischen Kirchengemeindegesang der Reformationszeit mit Recht in Parallele zum ambrosianischen Gesang. Mir will aber doch scheinen, dass Schlüsse wie »so führte der Bischof nun die Verbesserung ein, dass die Gemeinde festere rhythmische Formen und melodiöse Tonfolgen empfing. Zwar nicht so, als ob das Psalmodiren ganz beseitigt worden wäre, aber es wurde gleichsam durch Einimpfung des griechisch-syrischen Tonsystems veredelt und stellte sich als ein geregelter, stetig fortschreitender, taktmäßiger Gemeindegesang dar« und später: »dass wie bei dem Recitiren der ambrosianischen Hymnen unwillkürlich der Dreiviertel-takt gebraucht wird, so auch bei dem Gesang dieser Dreitakt wird angewendet worden sein« zum mindesten als sehr gewagt bezeichnet werden müssen.

40.

Es war schon oben von dem Institute der Vorsänger, Kantoren, die Rede. Mit der Ausbreitung des christlichen Gesanges wuchs auch dieses. Bei der festeren Gestaltung des Gottesdienstes mag sich die seitherige Übung, dass als Vorsänger fungirte, wer unter den Anwesenden sich eben für befähigt hielt oder für befähigt erachtet wurde, als unhaltbar erwiesen haben. Schon die Synode von Laodicea (367?, jedenfalls aber vor 381) bestimmt ausdrücklich, dass niemand in der Kirche vorsingen solle außer den dazu verordneten und zur Geistlichkeit gehörigen Sängern. Dies mag zur Errichtung von Singschulen geführt haben, wie man sie schon Papst Sylvester (zwischen 314 und 355), Hilarius (zwischen 464 und 468) zuschreibt, freilich ohne ganz sichere Begründung*).

Vielleicht ist es aber dem Einflusse solcher Singschulen mit zuzuschreiben, wenn bald nach Ambrosius über Ausartung des Gesanges geklagt wird, dass er gewisse Zierlichkeiten zeige, die mit der Feierlichkeit des Kirchengesanges nicht vereinbar seien, dass Missbräuche mit »allzu süßen« Stimmen getrieben, dass theatralische Melodien in die Kirche gebracht werden, dass die Sänger zu künstlich und frei sängen.

41.

Derartige Klagen über regellose Betreibung, sowie über Ausartung des Gesanges und immer größer werdende Verschiedenheit desselben führten allmählich zu jener Reform, wie sie uns im gregorianischen Choral vorliegt. Papst Gregor I. (d. Gr., 590—604) hat das vorhandene brauchbare musikalische Material gesammelt, gesichtet, geordnet und genau für die gottesdienstlichen Zwecke vorgegeschrieben. So ist auch der ambrosianische Gesang in Gregors Sammlung (Antiphonarium) vertreten, jedenfalls aber hat er sich irgend welche Umformung gefallen lassen müssen. Während der ambrosianische Gesang, der ursprünglich und im Wesentlichen ein allgemeiner Gesang sein sollte, so eingerichtet war, dass sich das Volk desselben beim gemeinschaftlichen Singen bedienen konnte, ist der gregorianische Choral bestimmt, im Chore der Kirche von einem im Singen geschulten Chore von Klerikern vorgetragen zu werden. Gregor d. Gr. hat die Absicht, das Volk ganz vom Gesang auszuschließen, wohl nicht ausgesprochen, aber in der Anordnung des Antiphonars und seiner ausschließlichen Anwendung, in der ausschließlichen Verwendung des Lateinischen als Kirchensprache (auch

* Vgl. Forkel II, S. 143 und E. Schelle, die päpstliche Sängerschule in Rom. Wien 1872. S. 34 u. ff.

in allen Gesängen), in der Einrichtung von Singschulen für den Klerus liegt diese Absicht klar zu Tage. Dieselbe äußerte gewiss auch ihre Wirkung auf die Redaktion der ambrosianischen Gesänge, sie rief wohl auch eine Vernachlässigung des metrisch gebauten, melodisch und rhythmisch abgerundeten und darum dem Zwecke des allgemeinen Gesanges dienlicheren Hymnus hervor.

Der Name gregorianischer Choral wird auch der ganzen musikalischen Litteratur, welche aus Gregors Arbeit entsprang, beigelegt. So sind Stücke der Missa, und das ganze ordinarium Missae nach-gregorianischen Ursprungs. Die heutigen liturgischen Bücher der katholischen Kirche enthalten neben den ältesten gregorianischen Choralgesängen vorwiegend solche des 9.—15. Jahrhunderts und spätere Erzeugnisse, im Stile des Chorals erfunden oder diesem angepasst.

12.

Der gregorianische Choral lässt uns in musikalischer Beziehung

a) die Modulation — melodische Folge der Töne,

b) den Rhythmus unterscheiden. Dieser Rhythmus ist aber ganz anderer Art, als der, welchen wir oben unserem Kirchenlied zugeschrieben haben. Es ist der freie, oratorische Rhythmus, auch *numerus* genannt, der die gregorianischen Choralweisen beherrscht. Hier muss den Vortragenden lediglich die Einsicht, das ästhetische Gefühl leiten, die lateinische Prosa, z. B. den Psalmvers, gut zu gliedern und gut accentuiert vorzutragen. Es ist der Rhythmus einer musikalisch schönen Recitation*).

Unser evangelisches Kirchenlied ist somit kein Choral, denn es zeigt den an feste Gesetze, Mensur und Takt gebundenen Rhythmus. Diese festen, auf der musikalischen Anlage des Volkes beruhenden Gesetze befähigen unser Kirchenlied, von Massen gesungen zu werden.

Der zwischen beiden herrschende Gegensatz ist ungenau angegeben, wenn man von *cantus mensurabilis* und *cantus planus* spricht. Wohl ist unser Kirchenlied ein *cantus mensurabilis*, aber der echte gregorianische Choral nur in den seltensten Fällen ein *cantus planus*, ein ebener, in gleich langen Tönen abzusingender Gesang. Er wurde es nur bei seiner Verarbeitung in mehrstimmigen kirchlichen Kompositionen späterer Jahrhunderte, als er sich der Mensur fügen und doch von seiner Würde nichts einbüßen sollte, er wurde es in der Zeit seiner Entartung, als man die echten Überlieferungen vergessen hatte. Diese »Würde«, welche jetzt Kenner und berufene Pfleger des gregorianischen Chorals mit Recht perhorresciren**), wurde seitens der protestantischen Kirche adoptirt, sodass sie schließlich dieser allein verblieb in ihrem »Choral« d. i. Kirchenlied mit ausgeglichenem oder gestrecktem Rhythmus, oder zumeist ohne solchen.

13.

Die melodische Folge der Töne beruht beim gregorianischen Choral auf dem Kirchenton, welche Bezeichnung auch in dem Sinne

*) Vgl. Kienle, Choralschule, 1884, S. 56, 57.

**) Vgl. Pothier, S. 9.

von Tonleiter zu nehmen ist. Die Tonleiter giebt das Material der Tonart in strenger Ordnung der einzelnen Töne. Wir unterscheiden heute diatonische Tonleitern und chromatische Tonreihen, beginnen sie mit dem Grundton und schließen sie mit seiner Oktave. Während die chromatische Tonreihe aus der Aufeinanderfolge von lauter Halbtönen besteht, wechseln bei der diatonischen Tonleiter, welche eine Dur- oder Molltonleiter sein kann, Ganz- und Halbtöne in bestimmter Weise ab. Die Kirchentöne gehören zu den diatonischen Tonleitern und kennen in ihrer reinen Gestalt keine chromatischen Töne. Da die Kirchentöne nicht allein für den gregorianischen Choral und die kirchliche Musik, sondern auch für den deutschen Volksgesang von maßgebendem Einflusse waren, so sei ihrer Entstehung und Entwicklung hier eine etwas eingehendere Darstellung*) gewidmet.

14.

Die Kirchentöne bedeuten eine »Neubelebung« des griechischen Tonsystems. Ihr System ist nicht mit dem letzteren identisch, aber es hat sich aus ihnen entwickelt. So sehr die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte an die griechische Tonlehre gewiesen war, so sehr suchte sie ihre musikalische Kunst davon zu emancipiren. Die ersten Kirchenlehrer warnen vor dem Gebrauch chromatischer Harmonien (Melodien nach heutigem Begriffe); Clemens von Alexandrien sagt, sie seien der geschmückten und Buhlmusik zu überlassen, und schon Ambrosius stellt den schädlichen theatralischen (weltlichen) Gesängen die heiligen Gesänge der Christen gegenüber. Daraus folgt, dass man die der griechischen Musik geläufigen chromatischen Töne bei den der Kirche zukommenden Gesängen vermied, also alle jene Töne, welche wir heute durch Erhöhung oder Erniedrigung eines unserer sogenannten ursprünglichen Töne gewinnen.

15.

Die Griechen konstruirten sich nach unserem heutigen Begriffe abwärtsgehende 2oktavige melodische Molltonleitern, deren sie erst 12, dann 15 zählten, und von denen sie in der praktischen Musik 7 verwertheten. Sie zählten die Tonfolge von der Höhe nach der Tiefe und gaben jedem Tone der Tonleiter und jeder Tonleiter einen bestimmten Namen.

*) In der Hauptsache nach den sehr klaren Ausführungen R. Eitners im 4. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte (1872): Die Kirchentonarten in ihrem Verhältnisse zu den griechischen Tonleitern. Einige abweichende Ansichten legt Brambach dar: Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter (1884) S. 5 ff.

Jene 7 Tonleitern sind :

- | | | |
|----|--|----------------------------------|
| 1. | $f \dots f \widehat{g^{1/2}as} b \widehat{c des} es f^*)$ | = hypodorisch (<i>f</i> moll) |
| 2. | $g \dots f g \widehat{a b} c \widehat{d es} f g$ | = hypophrygisch (<i>g</i> moll) |
| 3. | $a \dots f g a \widehat{h c} d \widehat{e f} g a$ | = hypolydisch (<i>a</i> moll) |
| 4. | $b \dots f \widehat{ges} as b \widehat{c des} es f ges as b$ | = dorisch (<i>b</i> moll) |
| 5. | $c \dots f \widehat{g as} b c \widehat{d es} f g as b c$ | = phrygisch (<i>c</i> moll) |
| 6. | $d \dots f g \widehat{a b} c d \widehat{e f} g a b c d$ | = lydisch (<i>d</i> moll) |
| 7. | $es f ges as b ces des es f ges as b ces des es$ | = hyperdorisch (<i>e</i> moll) |

Diese 7 Tonleitern bilden im Grunde nur eine einzige Art von Tonleitern, nämlich die auf verschiedene Tonstufen versetzte abwärts gehende melodische Molltonleiter. Die Griechen benutzten davon die Tonreihe von $f-f$, welche sie Oktavgattung nannten. Die Oktavgattungen unterscheiden sich von einander durch die von dem Maße der angewendeten Chromatik abhängige Lage der Ganz- und Halbtöne, der großen und kleinen Sekunden. Letztere sind oben durch Bögen angedeutet.

16.

Es lag in dem Bestreben der alten Kirchenlehrer, Chromatik in den christlichen Gesängen zu vermeiden. Eine der sieben griechischen Tonleitern schien ihren Zwecken besonders zuzusagen, da sie keine Chromatik hat, nach unserem Begriff ohne Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen dargestellt werden kann: die hypolydische, die abwärts gehende melodische *amoll*-Tonleiter. Mit Hilfe des hier gebotenen Materials, das sich uns auf Klavier und Orgel auf den Untertasten darbietet, bauten die musikalischen Theoretiker durch das ganze Mittelalter hindurch ihre Oktavgattungen, für welche sie den Namen Tonleiter und deren griechische Bezeichnungen (freilich in missverstandener Weise) gebrauchten.

Wir werden sehen, dass sich die Tonleitern der Kirchentöne und die Oktavgattungen der Griechen in der Anordnung der Töne und in dem Verhältnisse der einzelnen Töne unter sich decken.

17.

Zu diesen Theoretikern können wir zwar den Bischof Ambrosius und den Papst Gregor d. Gr. kaum rechnen, aber da in den von ihnen geordneten und eingeführten Kirchengesängen jene Kirchentöne auftreten, so verknüpft man gerne mit ihrem Namen die Aufstellung der letzteren.

*) Man lese von rechts nach links.

48.

Nimmt man aus jener hypolydischen Tonleiter, welche von den ältesten christlichen Lehrern als das diatonische Geschlecht bezeichnet wurde, die Oktavgattungen

$$\begin{array}{ccccccccc} d & \widehat{e} & f & g & a & \widehat{h} & c & d \\ \widehat{e} & f & g & a & \widehat{h} & c & d & e \\ f & g & a & \widehat{h} & c & d & \widehat{e} & f \\ g & a & \widehat{h} & c & d & \widehat{e} & f & g \end{array}$$

heraus und behandelt den ersten Ton jeder Oktavgattung als Grundton, so ergeben sich die 4 Kirchentöne, deren Feststellung ein frommer Glaube dem hl. Ambrosius zuschreibt. Diese 4 »Oktavgattungen« unterscheiden sich von einander durch die verschiedene Lage der kleinen Sekunden vom jeweiligen Grundton aus. Im Verlaufe des Mittelalters wurden sie als Tonleitern bezeichnet und die Namen der griechischen Tonleitern auf sie übertragen. Ursprünglich bezeichnete man jene 4 Tonleitern mit Zahlen als 1., 2., 3., 4. und zwar die

$$\begin{array}{llll} \text{von } d-d & \text{als } \textit{tonus protus}, \\ - & e-e & - & - & \textit{deuterus}, \\ - & f-f & - & - & \textit{tritus}, \\ - & g-g & - & - & \textit{tetartus}^*), \end{array}$$

später, als man glaubte, die griechischen Tonleitern wiederhergestellt zu haben, bezeichnete man

$$\begin{array}{llll} \text{den 1. Ton als dorische} \\ - & 2. & - & - & \text{phrygische}, \\ - & 3. & - & - & \text{lydische}, \\ - & 4. & - & - & \text{mixolydische Tonleiter.} \end{array}$$

49.

Die Tradition schreibt dem Papste Gregor d. Gr. die Anwendung nicht von 4 völlig neuen, sondern vielmehr von 4 aus den 4 mitgetheilten Tönen entwickelten Tonreihen zu, obwohl dieselben schon vor Gregor vorhanden waren. Jene ersten 4 werden in schriftlichen Überlieferungen aus dem 8. Jahrhundert als authentische bezeichnet und gesagt, dass diesen 4 plagale beigegeben seien, die auch *obliqui, laterales* (seitwärts gerichtete) genannt werden**).

*) Meist *tetrardus* geschrieben.

**) Ein Seitenstück hierzu liefern die Orientalen, die auch authentische und plagale Melodiearten haben und erstere dem David, letztere Salomo zuschreiben. Pothier, a. a. O.

Es sind, wie gesagt, nicht neue Tonleitern, es gewinnen in ihnen die vier erstgenannten nur eine andere Gestalt. Auf der Tradition der Tetrachorde mag diese Umgestaltung beruhen.

Das Tetrachord der Griechen bedeutete eine melodische Viertonreihe im Umfange einer Quarte, welche auch auf einer viersaitigen Lyra zum Ausdruck gelangte. Die Tetrachorde waren »ungeschiedene« oder »geschiedene«

$$\begin{array}{ccccccccc} F & G & A & B & C & D & E & & \\ \hline & F & G & A & B & C & D & E & F. \end{array}$$

Indem man das zweite der 2 geschiedenen Tetrachorde, aus denen unsere einoktavige Tonleiter besteht, dem ersten Tone (Grundton) vorsetzt und den Grundton beibehält, erhält man die plagalen Tonleitern, z. B.:

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & \boxed{2. \text{ Tetrach.}} & & \\ & & & & a & h & c & d \\ d & e & f & g & & & & \\ \boxed{2. \text{ Tetrach.}} & & & & & & & \\ a & h & c & d & e & f & g & a \end{array}$$

Die plagalen Tonleitern wurden nach ihren authentischen Stammtonleitern eingereiht und durch Abt Odo von Clugny (10. Jahrhundert) zum ersten Male so bezeichnet, wie sie sich bis ins 17. und 18. Jahrhundert erhalten haben. Der 1. Kirchenton ist nun die dorische Tonleiter (authentisch)

$$d \ e \ f \ g \ a \ h \ c \ d \text{ (Grundton } d).$$

Der 2. Kirchenton, die daraus gebildete plagale

$$a \ h \ c \ d \ e \ f \ g \ a \text{ (Grundton } d),$$

welche man später als hypodorisch bezeichnete, wie auch die aus der phrygischen, lydischen und mixolydischen Tonleiter entwickelten plagalen als hypophrygische, hypolydische, hypomixolydische bezeichnet wurden. Somit ergeben sich folgende im gregorianischen Choralgesang angewendeten 8 Kirchentöne:

$$\begin{array}{llll} \widehat{D \ e \ f \ g \ a \ h \ c \ d} = 1. & \text{Kirchenton, dorisch,} \\ a \ h \ c \ \widehat{D \ e \ f \ g \ a^*}) = 2. & - & \text{hypodorisch,} \\ \widehat{E \ f \ g \ a \ h \ c \ d \ e} = 3. & - & \text{phrygisch,} \\ h \ c \ d \ \widehat{E \ f \ g \ a \ h} = 4. & - & \text{hypophrygisch,} \\ \widehat{F \ g \ a \ h \ c \ d \ e \ f} = 5. & - & \text{lydisch,} \\ c \ d \ e \ \widehat{F \ g \ a \ h \ c} = 6. & - & \text{hypolydisch,} \\ \widehat{G \ a \ h \ c \ d \ e \ f \ g} = 7. & - & \text{mixolydisch,} \\ d \ e \ f \ \widehat{G \ a \ h \ c \ d} = 8. & - & \text{hypomixolydisch.} \end{array}$$

*) Das wäre also der erste von Gregor neu hinzugefügte Kirchenton. Er wird, da unser heutiges *H* ursprünglich *B* hieß, mit Hilfe der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets (*A B C D E F G*) dargestellt. Diese Buchstabenbezeichnung hängt also innig zusammen mit den plagalen Tönen, und wie die

Es ist leicht ersichtlich, dass sich die Eintheilung der Töne in authentische und plagale auf den Umfang (ambitus) der Gesänge stützt. Während die Gesänge in authentischen Tönen sich zwischen Grundton und dessen Oktave bewegen, bewegen sich jene in plagalen Tönen zwischen der Quinte des korrespondirenden authentischen Tones und ihrer Oktave, also mehr um den Grundton herum. Der so vorgezeichnete Ambitus der Gesänge durfte auch erweitert werden und zwar der der authentischen um einen Ton in der Tiefe und der der plagalen um einen Ton in der Höhe.

20.

Glarean (aus Glarus gebürtig, eigentlich Heinrich Loritus) vervollständigte in seinem *Dodekachord* 1547 die Übersicht der Tonreihen, indem er auch auf den Tönen *A*, *C* und (der theoretischen Vollständigkeit halber) auf dem Tone *H* authentische Tonreihen darstellte und plagale daraus entwickelte, nachweisend, dass diese auf den beiden ersten gebauten in der Praxis der Komponisten längst angewandt worden seien. Er führt noch 3 authentische und 3 plagale Tonreihen auf:

$$\begin{array}{ll} A \widehat{h} c d \widehat{e} f g a = \text{aeolisch} & (9. \text{ Kirchenton}), \\ e f g A \widehat{h} c d e = \text{hypoaeolisch} & (10. \quad \text{,,} \quad), \\ C d \widehat{e} f g a \widehat{h} c = \text{jonisch} & (11. \quad \text{,,} \quad), \\ g a h C d e f g = \text{hypojonisch} & (12. \quad \text{,,} \quad), \end{array}$$

und

$$\begin{array}{ll} H c d e f g a h = \text{hyperphrygisch}, \\ f g a H c d e f = \text{hyperaeolisch}, \end{array}$$

welch letztere aber wegen ihrer verminderten Quinte ($h-f$) und übermäßigen Quarte ($f-h$) praktisch unbrauchbar waren, obwohl man sie manchmal in älteren Lehrbüchern des Chorals als 11. und 12. Kirchenton (die jonische und hypojonische dann als 13. und 14.) aufgeführt findet. Vergleichen wir diese Kirchentöne mit den oben mitgetheilten Oktavgattungen der Griechen, so finden wir, dass dem jonischen Kirchenton die 6., dem dorischen die 5., dem phrygischen die 4., dem lydischen die 3., dem mixolydischen die 2., dem aeolischen die 1. Oktavgattung entspricht. Nur die Namen der griechischen Tonleitern und der Kirchentöne decken sich nicht.

21.

Die melodischen Tonfolgen des gregorianischen Choralgesanges beruhen auf den Kirchentönen und lassen sich alle Choralgesänge,

Aufstellung der letzteren, so schreibt man auch die erstmalige und ausschließliche Anwendung jener sieben Buchstaben Gregor zu.

auch die einer späteren Zeit, hinsichtlich ihres melodischen Gehalts in zwei Klassen bringen:

a) der *Concentus*, welcher Gesänge mit mehr zusammenhängender Melodie: die Antiphonien, Psalmtöne, Messgesänge des Gesamtchores, Hymnen umfasst;

b) der *Accentus*, welcher aus Gesängen besteht, die mehr dem Sprechen sich nähern, geringen, meist nur auf den Endsilben vor den Redeabschnitten sich zeigenden Tonfall haben, z. B. der *Kollektenton*, *Epistel-* und *Evangelienton*, *Lektionston*.

Die Gesänge des *Concentus* haben, wie wir später sehen werden, auf die melodische Gestaltung einzelner deutscher Kirchenlieder Einfluss gehabt; ja die von Papst Gregor allerdings in spärlicher Zahl aufgenommenen Hymnenmelodien, welche übrigens durch ihn auch eine Bereicherung erfahren haben, sind, da sie metrisch gebaut und meist mit syllabischer Melodie versehen sind, wohl geeignet, rhythmisirt und dem Gesangbuch fürs Volk einverleibt zu werden, vorausgesetzt, dass die deutsche Übersetzung der Hymnen sich an das Versmaß des Originals anschließt.

22.

Der gregorianische Choralgesang erfuhr in den verschiedenen christlichen Ländern, in denen er im Laufe des 7., 8. und 9. Jahrhunderts als die offizielle Kirchenmusik eingeführt wurde, mannigfache Modifikationen, denen anfänglich durch direkte Beschaffung von Sängern aus Rom entgegengearbeitet ward (wie seitens Karls d. Gr.). Während er bis zum 12. Jahrhundert eine gewisse Entwicklung zeigt, beginnt vom 13. Jahrhundert der Verfall. Es wurde manches an ihm im Sinne der fortschreitenden musikalischen Kunst geändert, neue Stücke hinzugefügt, vieles entstellt, so dass man sich in unseren Tagen seitens der katholischen Kirche zu einer durchgreifenden Wiederherstellung veranlasst gesehen hat (Cäcilienvereine). Durch Vergleichung der Antiphonare aus verschiedenen Zeiten der verschiedenen christlichen Länder, sowie durch Entzifferung und Vergleichung der noch nicht lange wieder aufgefundenen Antiphonare von St. Gallen (jedenfalls dem 10. Jahrhundert angehörig) und Montpellier und unter Berücksichtigung guter Traditionen ist man dem Ideale der Wiederherstellung der Gesänge im Sinne ihres Lehrers jedenfalls sehr nahe gekommen. Erreichen wird man es in allen Einzelheiten kaum, da infolge der Unsicherheit der Notirungsweise auch die ältesten uns zugänglichen Aufzeichnungen des gregorianischen Chorals nicht ganz zuverlässig und einer genauen Deutung nicht fähig sein dürften. Welcher Art war die Notirungsweise der Alten?

23.

Die Griechen gaben jedem Tone ihrer 2oktavigen Tonleitern einen Namen. Diese griechischen Namen wurden jedenfalls lange vor Gregor durch die fünfzehn ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets ersetzt, aus denen Gregor (s. Anmerkung unter Ziffer 19) die sieben ersten genommen und ausschließlich verwendet haben soll. Der Buchstabenbezeichnung trat später zur Seite die Bezeichnung der Töne *C—A* durch die Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* *), der sich die des Tones *H* (früher *B*) durch die Silbe *si* anschloss. Diese Buchstaben- und Silbenbezeichnung wurde namentlich in theoretischen und Schulwerken angewendet und ist da bis heute neben der Notenschrift in Gebrauch, ja die Buchstabenbezeichnung war sogar in einem Zweige der Instrumentalmusik bis ins 18. Jahrhundert im Schwange (Tabulatur für Laute, Orgel etc.).

Aber die Musikstücke selbst, also etwa Gesänge, erfreuten sich wohl schon bei den Griechen einer Darstellung durch Mittel, die, wie unsere heutige Notenschrift, ein Steigen und Fallen etc. des Gesanges sinnenfälliger ausdrückten, als es Buchstaben vermögen. Die älteste, mit unserer Notenschrift in Verbindung stehende Tonschrift ist die Neumenschrift, die jedenfalls in der Zeit zwischen Ambrosius und Gregor entstand. Sie zeigt sich um das Ende des 8. Jahrhunderts in gewissem Sinne als eine »fertige« Schrift, und es ist anzunehmen, dass auch Gregors Antiphonarium, welches verloren gegangen ist, in dieser Neumenschrift abgefasst war **). Die Neumen (von *νεῦμα* Wink oder *πνεῦμα* Athem ***) bestehen in kleinen Strichen, Häkchen, Punkten und ähnlichen Zeichen, welche über den Textesworten angebracht waren. Sie bedeuteten wohl anfänglich nicht mehr als eine Gedächtnis-

*) Nach den Anfangssilben der einzelnen Zeilen eines Hymnus an den hl. Johannes, den Schutzpatron der Sänger:

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polori
Labbii reatum
Sancte Joannes.*

(L. Lossius, *Psalmodia* [1553] 1569, Bl. 216/17). Die Silbe *si* für unser *H* ward später von einem lateinischen Distichon genommen:

*Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
Ut re mi faciat solvere labra sibi.*

**) Vgl. Ambros, *Gesch. der Mus.* II. Aufl. II. Band S. 69, 70.

***) Danach wäre der Name für diese Tonzeichen von gewissen, Pneuma oder Neuma benannten, mit reichen melodischen Figuren ausgestatteten Theilen von Gesängen (namentlich Schlussgesängen des Alleluja), die den Athem des Sängers in Anspruch nahmen, entlehnt.

nachhilfe für den auswendig singenden Geistlichen. Die ältesten Neumen sind die auf den Accent, auf Hebung und Senkung des Tones sich beziehenden, an denen der Grammatiker ebensoviel Antheil haben mag, als der Musiker, die späteren bezeichnen melodische Tonreihen, ja sogar Tonverzierungen. Doch waren die Neumen weit entfernt*), die Sänger eine Melodie zu lehren; sie konnten den Sängern nur eine Melodie ins Gedächtnis zurückrufen. — Aus der Neumenschrift entwickelte sich die Notenschrift.

24.

Der nächste Schritt zur anschaulicheren und bestimmteren Darstellung der Töne im Sinne unserer Notenschrift geschah damit, dass man die Neumen je nach Höhe oder Tiefe des Tones höher oder tiefer setzte, ein Verfahren, welches erst dadurch planmäßig wurde, dass man eine Linie zog, welche den Platz einer meist den Ton *f* bezeichnenden Neume fixirte. Der durch die Neume auf dieser Linie bezeichnete Ton wurde in der Regel durch den entsprechenden Buchstaben am Anfange der Linie angedeutet; es musste geschehen, wenn dem Schreiber die meist für die *f*-Linie angewendete rothe Farbe nicht zur Verfügung stand. Die Neumen wurden nun, je nachdem sie einen näher oder entfernter von *f* liegenden Ton anzeigen sollten, in kleineren oder größeren Abständen von der Linie angebracht, und zwar wurden die höheren Töne über, die tieferen unter der Linie notirt.

Ein weiterer Schritt geschah mit der Anwendung einer zweiten, gelben Linie, die über der ersten angebracht wurde und den Sitz des über *f* liegenden *c* angab, was in der Regel ebenfalls durch den der Linie vorgesetzten Buchstaben angezeigt wurde. Somit lagen zwischen den beiden Linien die Zeichen für *G*, *A* und *B* (unser *H*), über der *C*-Linie die Zeichen für *D* und *E*, unter der *F*-Linie die Zeichen für das tiefe *E* und *D* — die Töne innerhalb einer Oktave konnten schon mit ziemlicher Sicherheit bezeichnet werden.

25.

Man kann dem Benediktinermönch Guido von Arezzo aus dem Kloster Pomposa bei Ravenna (um das Jahr 1000) als Antheil an der Erfindung der Notenschrift mit Sicherheit nur soviel zuschreiben, dass er zu den jedenfalls vor ihm bereits gebräuchlichen zwei farbigen Linien (gewöhnlich roth und gelb), zwei weitere (schwarze) zog, so dass nun das Liniensystem 4 Linien umfasste, die Guido neben den durch die Linien begrenzten Zwischenräumen zur Placirung der Neumen verwendete. Die *f*- und *c*-Linie nehmen entweder die 1. und 3.

*) Pothier S. 50, ausführliche Darstellung bei E. Schelle, S. 132 ff.

oder 2. und 4. Stelle ein; die Notenformen selbst gehören einer späteren Zeit an. Man trifft zu jener Zeit auch 4 Linien, bei denen nur eine mit *c* oder *f* ausgezeichnet ist, z. B. *f* vor der 3. Linie; etwas später werden auch andere Buchstaben den Linien vorgesetzt, namentlich *A*, *G* und *B* (*b*). Aus jener *F*-, *C*- und *G*-Vorzeichnung haben sich unsere Schlüssel entwickelt.

26.

Die Entwicklung der *F*-, *C*- und *G*-Schlüssel aus jenen Buchstaben, sowie der Noten aus einzelnen Neumen wurde zunächst durch die Umbildung der Schriftzeichen überhaupt begünstigt. Nachdem man einzelne Theile der Neumen, um diese innerhalb des Liniensystems besser lesen zu können, auffallender, kräftiger gezeichnet hatte, machte sich auch die Einwirkung der gothischen wie der lateinischen Schrift bei ihnen geltend, ja auch die Zierformen dieser Schriften wurden bei ihnen angewendet. Die Bezeichnungen Fliegenfußschrift, Hufnagelschrift entsprechen dem Aussehen der Choral-Tonschrift in den verschiedenen Zeiten. In der Hauptsache aber wird den Mensuralisten, von welchen später gehandelt werden soll, das Verdienst zuzusprechen sein, aus einzelnen Neumen, wie den Punktneumen, der Virga, die quadratische Note entwickelt und in verschiedenen Formen ausgebildet zu haben. Von ihnen acceptirten die Choralisten drei Formen der Note in Gestalt und Namen: die Longa, Brevis und Semibrevis (■ ■ ◆), allerdings nicht mit dem Nebenbegriffe einer streng gemessenen Zeitdauer des Tones, aber doch um irgend einen Unterschied in der Quantität auszudrücken, sei es auch nur für die der lateinischen Prosodie nicht kundigen Chorknaben. Beziehen sich doch auch schon einige der sogenannten Romanus-Zeichen (sogenannt von dem durch den Papst an Karl d. Gr. gesandten Sänger Romanus, der auf der Reise krank ward und die Sängerschule von St. Gallen gründete) auf Zeitdauer einzelner Töne und Tongruppen. Romanus setzte sie den Neumen des mitgebrachten Antiphonars bei, damit man die im mündlichen Unterricht erlernte richtige Singweise besser behalte. Übereifrige Verfechter des gregorianischen Chorals stellen mitunter die Sache so dar, als hätte die Mensuralmusik die Notenformen der Choralmusik sich angeeignet, als hätten die Mensuralisten des 12. und 13. Jahrhunderts sich nicht die Mühe gegeben, »neue« Notenzeichen »zu erfinden«, sondern sie den Choralisten entwendet.

Dem widerspricht die Geschichte. Bis ins 14. Jahrhundert wurden Neumen, erst im 15. Jahrhundert allgemein jene Zeichen als Choraltonschrift in den Kirchengesangbüchern angewendet*). Und

*) Vgl. hierzu Ambros, II. Band, S. 365.

die Notenformen der Mensuralisten sind nicht so ganz einfach aus der Neumenschrift genommen.

27.

Der gregorianische Choralgesang ist wesentlich einstimmig und bewegt sich im Allgemeinen im Sprachrhythmus; » seine Melodien sind Melodien der Sprache«. Er ist noch heute der ausschließliche offizielle Gesang der katholischen Kirche, und auch die evangelische Kirche bedient sich heute noch einzelner Stücke desselben, die aber insofern eine ihrer Wirkung nicht immer zuträgliche Abänderung erleiden müssen, als die Textesworte ins Deutsche übertragen werden, für das diese Musik eben nicht erfunden ist. Dazu kommt häufig ein Versetzen mit melodischen Trivialitäten des vorigen Jahrhunderts, welche im schneidendsten Gegensatz zu der Noblesse und Großartigkeit der gregorianischen Modulationen steht. Den Choralgesängen, an deren »gewaltiger Lebenskraft die Musik erstarkte«, wird stets eine hohe Würde, ein feierlicher Ernst, ihrem entsprechenden Vortrage eine eigenartig ergreifende Wirkung nachgerühmt werden. Doch sind sie nicht fähig, vom Volke ausgeführt zu werden, und so können sie dem evangelischen Gottesdienste nur untergeordnete Dienste leisten. Während der gregorianische Choralgesang einerseits eine Hauptepoche musikalischer Kunst in sich fasst, bezeichnet er andererseits eine Entwicklungsphase der Musik. Der gregorianische Gesang befreite die Musik von den Fesseln antiker poetischer Metrik, in der sie gefangen lag, der Ton ward »von der Wortsilbe befreit, er konnte selbständig seinen Weg gehen, er konnte sich auf der einzelnen, nach Belieben dehnbaren Textessilbe in bunter Mannigfaltigkeit zu ganzen reichen Gängen, zu Koloraturen und Figurationen gestalten«^{*)}. In diesen letzteren, wie sie sich bei den melodisch so überaus abwechslungsreich gestalteten Alleluja's und den Jubilationen (melodischen Ergüssen eines auf einer einzigen Textessilbe begeistert Singenden) haben wir Grundlagen und Anfänge geistlicher Liedmelodie zu suchen. Es ist in gewissem Sinne zugleich im gregorianischen Choral der Boden bereitet für den musikalischen Rhythmus, der sich allmählich im späteren lateinischen Kirchengesang und Kirchenlied geltend macht.

28.

Der gregorianische Choralgesang ist der offizielle Kirchengesang der christlichen Kirche aller Nationen geworden, wie die lateinische Sprache offizielle Kirchensprache ward. Sein Text besteht zumeist

^{*)} Ambros, II, S. 61.

in ausgewählten Stücken der lateinischen Bibel (Vulgata). — Die freie geistliche Dichtung, die wir schon frühe in den Hymnen eines Ambrosius, Damasus († 384), Sedulius (um 430), Claudianus Mamertus († um 474), Aur. Prudentius († um 413), dann eines Fortunatus († 609), Isidor von Sevilla († 636) etc., sowie vieler unbekannter Autoren blühen sehen, war in Gregors Antiphonar, obwohl er selbst viele Hymnen dichtete, etwas kurz weggekommen; sie entfaltete sich nach seinem Tode um so üppiger. Sie entwickelte sich in Text und Musik zu dem sogenannten lateinischen Kirchenlied, das in seinen letzten Entwicklungsstadien eine dem deutschen Volksliede ganz verwandte Form und Art zeigt, so dass wir in diesem Boden ungleich mehr unser evangelisches Kirchenlied nährende musikalische Bestandtheile antreffen werden.

29.

Etwa bis zum Tode Karls d. Gr., welcher selbst ein rücksichtsloser Uniformirer der kirchlichen Ordnung seiner Völker nach römischem Muster war, herrschte eine peinliche Sorgfalt in der Tradition des gregorianischen Choralgesanges; diesem selbst musste allmählich jeder andere liturgische Gesang, wie in Mailand der ambrosianische Gesang (schon Karl d. Gr. ließ die betreffenden Bücher verbrennen), zum Opfer fallen. Aber in der an die früheste christliche Zeit anknüpfenden lateinischen Hymnendichtung war Gelegenheit gegeben, den religiösen Gefühlen mit eigenen Worten poetischen Ausdruck zu verleihen. Sofern diese Hymnen in ein musikalisches Gewand gekleidet waren — und in der Regel war dies wohl der Fall — so stand dieses in dem bezeichneten Zeitraume in melodischer Hinsicht wohl unter dem Einflusse der Theorien des gregorianischen Choralgesanges. Aber die Melodien der Hymnen zeigen doch gemäß den streng metrischen Texten eine gewisse musikalisch-rhythmische Abrundung, die sie uns als liedmäßige Kirchengesänge bezeichnen lässt.

Als Hymnendichter sind zu nennen: Beda, genannt Venerabilis († 735), »der Lehrer Englands«, Alcuin († 804) wie Theodulf († 821) am Hofe Karls d. Gr., ferner Hrabanus Maurus, der erste deutsche Hymnendichter († 856). — Es reiften auch in der Sonne des gregorianischen Choralgesanges im engeren Sinne neue Früchte heran. Der gregorianische Choralgesang ward in vielen Singschulen, deren schon Karl d. Gr. eine stattliche Anzahl einrichtete (z. B. Metz, Soissons), und die sich über alle christlichen Länder verbreiteten, eifrig gepflegt. Diese Früchte traten hauptsächlich in den Erzeugnissen der zu Karls d. Gr. Zeit gegründeten Sängerschule von

St. Gallen*) und besonders in den Werken eines Notker Balbulus und Tuotilo zu Tage.

30.

Notker Balbulus, der ältere Notker, jedenfalls 840 geboren, kam schon als Knabe ins Kloster St. Gallen und ward als Dichter und Sänger eine Zierde desselben. Ihm verdankt man im Wesentlichen die Ausbildung der Sequenzen (Prosen); Sequenzen genannt, weil sie dem Alleluja folgten oder weil ihnen das Evangelium folgte, wohl auch, weil die Melodie in einzelnen Theilen wiederholt wurde. Man hatte schon frühe in der Freude am Singen**) das Alleluja, speciell das letzte *a* mit einer längeren Reihe von Tönen versehen, die man Jubilation nannte, da sie dem Jubel Ausdruck verlieh. Es sind dies also eine Art »Vokalisieren«, im Sinne und Geist des gregorianischen Chorals erfunden.

Man schaltete vom 9. Jahrhundert an bei gewissen Stellen des festlichen Gottesdienstes Stücke aus den Psalmen ein, Lobgesänge (*laudes* auch *tropi*) etc., welche man, da sie in Prosa abgefasst waren, *Prosae* nannte. Solche Prosen entwarf man auch zu jenen »Kolorirungen« des Alleluja und beobachtete dabei die Regel, dass auf jede Note eine Silbe kommen müsse; es musste sich hier der Text der Musik fügen. Und man ging in der Erfindung solcher Vokalisieren vorwärts, ohne zunächst auf einen Text bedacht zu sein, den man hätte unterlegen können. Es soll z. B. Notker 44 solcher »Melodien« ohne Bezugnahme auf einen Text entworfen haben. So entstanden die Sequenzen.

Die Sequenzen zeigen in der Art, wie sie gewisse melodische Phrasen verwenden, indem diese wiederholt oder an späterer Stelle ähnlich wiedergebracht werden, hie und da eine Neigung zu melodischer Abrundung. Der Umstand, dass auf eine Silbe nur ein Ton gesungen wurde, ließ sie dem Gedächtnisse sich besser einprägen, als andere Choralgesänge. Bald machte sich das Bestreben geltend, die Worte metrisch zu ordnen, und vom 12. Jahrhundert an sind es in der That metrische Gesänge, allerdings von häufig sehr roher Form, die sich im Aufbau des Ganzen, wie in seiner Gliederung, in der Verschiedenheit des Versmaßes und der Zahl der Versfüße dokumentirt. Wenigstens lassen sich bis jetzt künstlerische Regeln und Gesetze höchst selten bei ihnen beobachten.

*) Ausführlich dargestellt bei P. A. Schubiger »Die Sängerschule St. Gallen's«, Einsiedeln und New-York 1858.

**) Vgl. die sehr klar und anziehend geschriebene Einleitung zu dem Werke: Rochus Frhr. von Liliencron »Deutsches Leben im Volkslied um 1530« (13. Band der »Deutschen Nationallitteratur«. Berlin und Stuttgart 1884) und Ambros II. S. 103 ff.

Notker Balbulus sang neben Hymnen viele solcher Sequenzen, welche bald eine große Zahl von Nachahmungen hervorriefen. Es sei hier auf die ihm höchst wahrscheinlich angehörende und textlich auch im evangelischen Kirchengesang fortlebende »*Media vita in morte sumus*« verwiesen. Es seien ferner die uns später wieder begegnenden »*Grates nunc omnes*«, »*Salve festa dies*«, »*Mittit ad virginem*« als Beispiele der Sequenzen angeführt.

In der Ausbildung der Tropen, Zusätzen zu Messgesängen, namentlich zum Introitus, macht sich besonders Tuotilo († 945) geltend. An dem melodischen Theil der Tropen soll sich auch die vortheilhafte Einwirkung des Instrumentenspiels*) (des Psalters, der Rotte) zeigen.

34.

Die nun folgende Zeit erscheint uns hauptsächlich dadurch wichtig, dass in ihr Versuche der Mehrstimmigkeit am Choral gemacht wurden.

Der Name des um 900 im Kloster St. Amand in Flandern lebenden Benediktinermönchs Hucbald († 930) wird mit den frühesten Versuchen der Mehrstimmigkeit in Verbindung gebracht, die als *Organum*, als *ars organandi* bezeichnet wurden. Das Organum bestand im Wesentlichen darin, dass eine Choralmelodie von einer zweiten Stimme in Quarten oder Quinten begleitet wurde. Eine solche Folge von reinen Quarten oder Quinten klingt unseren Ohren widrig. Die Alten kümmerten sich wohl noch wenig um die Aufeinanderfolge von Zusammenklängen, sie ergötzten sich vielmehr an jedem einzelnen Zusammenklang zweier Töne.

Der Name deutet auf den wahrscheinlichen Ursprung dieses Zusammenklangs hin, zunächst vielleicht auf die Orgel, die damals zwar selten zu finden, aber schon so weit entwickelt war, dass man mit zwei Fäusten zwei der wenigen *claves* oder fußlangen Tasten, etwa Grundton und Quinte anschlagen konnte. Auch auf der nordischen Geige (Kruth, Rotte) mit flachem Stege ward die Instrumentalmelodie durch den mittelst des Bogens hergestellten Zusammenklang des Grundtons und der Quinte begleitet. — Nur die Oktave, Quarte und Quinte galten den damaligen Musikern gemäß der griechischen Theorie als Konsonanzen (»Symphonien« sagten sie), und da sie der Zusammenklang eines Tones mit seiner Quarte oder Quinte befriedigte, so wendeten sie auch Quinten- und Quartenfolgen an.

Man kann bei Hucbald zwei Arten des Organums unterscheiden. Die eine, hauptsächlich in der Kirche verwendete, nennt Ambros »Parallelorganum«, da in Quinten, oder auch, und zwar mit etwas mehr Vorsicht, in Quart-Parallelen musicirt wird, zu welchen auch die Oktave

*) Ambros II. S. 107.

der Principalstimme als dritte Stimme hinzutreten kann, oder deren beide Stimmen verdoppelt erscheinen. Hucbald spricht von einer »ausgezeichneten« Wirkung dieses Gesanges! Die andere Art ist das profane schweifende Organum, nur zweistimmig und mit mehr Vorsicht und seltener angewendet, als das erste. Es besteht darin, dass neben den zumeist vorkommenden Quart-Parallelen auch andere Intervalle verwendet werden, so dass die Melodie des Chorals als Hauptstimme (*cantus firmus*), die zweite Stimme aber nicht als eine Versetzung des Chorals auf eine andere Stufe, sondern als neu erfundene Gegenstimme auftritt. So wenig Hucbald, der übrigens auch durch eine eigenthümliche schriftliche Darstellung der Gesänge bekannt wurde, aber keine Fortsetzer seiner Methode fand, in Flandern der Begründer des Organums genannt werden kann, so wenig darf der spätere Guido von Arezzo als der Erfinder der dem schweifenden Organum ähnlichen, uns schon etwas mehr zusagenden Diaphonie in Italien bezeichnet werden. Die beiden Männer fassen eben auch in dieser Richtung den musikalischen Inhalt ihrer Zeit zusammen. Aus dieser im schweifenden Organum und in der Diaphonie angewendeten zweiten Stimme entwickelte sich der Discantus (*déchant*), und damit war der erste Schritt zur Mehrstimmigkeit gethan. Während im schweifenden Organum die beiden Stimmen gleichzeitig fortschreiten, werden beim Diskantisiren häufig einer Note des *cantus firmus* mehrere Noten gegenüber gestellt. Das Singen solcher Stücke verlangte eine Regelung der Dauer der Töne; wir kommen zu der weiteren wichtigen Erfindung der Mensuralmusik.

32.

Das Zusammensingen erforderte beim Organum eine gleichmäßige langsame Bewegung: die Sänger hielten die einzelnen Töne gleichmäßig lange aus. Dadurch ward der Gesang ein gleichmäßig fortgehender, ebener; man nannte solche Musik: *musica plana* und begriff die ganze alte, nicht streng gemessene Musik darunter. Beim Diskantisiren musste der Werth einer jeden Note jener Tongruppe, welche einer *cantus firmus*-Note gegenüberstand, genau festgestellt werden, wenn das Zusammensingen gelingen sollte. Man maß die Töne gegen einander ab, man bestimmte die Form der Note nach der Dauer des Tons: die Musik wird mensurirt, es entwickelt sich die *musica mensurata*. Seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts vollzieht sich allmählich der Übergang von der *musica plana* in die *musica mensurata*. Auch diese fand wie das Organum nicht in Italien, sondern im nordwestlichen Deutschland, in den Niederlanden und Frankreich ihre erste Pflege. Franco von Köln, jedenfalls in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lebend, ist der erste uns bekannte Schriftsteller

und Lehrer der schon vor ihm und von vielen Anderen versuchten und angewendeten Mensuralmusik.

Er nahm folgende vier Noten mit verschiedenem Zeitwerth an: *Longa*, *Maxima* (*duplex longa*), *Brevis* und *Semibrevis*. In Italien macht sich als Mensuralist geltend: Marchettus von Padua um 1270. Die weiteren Perioden der Ausbildung der Mensur werden hauptsächlich repräsentirt in Johann de Muris, Doktor der Sorbonne in Paris, zu Anfang des 14. Jahrhunderts thätig, Adam von Fulda, der um 1490 schrieb, dann Johann Tinctoris, gegen 1500 in Neapel, Franchinus Gafur, gleichzeitig mit diesem und in Verona und Mailand thätig, welche beide die Mensuraltheorie vollendeten. Vom Jahre 1370 an finden wir statt der gefüllten, schwarzen (Franco-)Noten die weißen Noten, welche keine Umänderung der Theorie bedeuteten, sondern nur eine Möglichkeit der Ausbildung der Mensur bis in alle Feinheiten herbeiführten.

33.

Nimmt man nun noch hinzu, dass im Verlaufe der Ausbildung der Mensur auch die Theorie der Konsonanzen und Dissonanzen sich so umgestaltete, dass man, wie schon Franco von Köln die Terzen, später die Sexten zu den Konsonanzen rechnete, so war jetzt die Möglichkeit eines geordneten, nach unserm Sinne harmonischen Zusammensingers gewonnen. Es entwickelte sich der Kontrapunkt (*punctus contra punctum*, Note gegen Note), der schon in dem oben erwähnten Diskantisiren versteckt ist.

Dem *cantus firmus* — Tenor — treten von ihm unabhängige Tonreihen im Discantus gegenüber. Neben dem Discantus bildete sich der Fauxbourdon, eine Art Organum der Terz und Sexte zu einem *cantus firmus* (Tenor), aus, zum Triplum (dreistimmiger Satz) zählend, ja sogar schon Quadrupla (vierstimmige Sätze) werden im 12. Jahrhundert geschrieben.

Im dreistimmigen Satz wird einem Tenor ein Discantus als höhere Stimme gegenübergestellt und eine tiefere Stimme — der Bass — als Stütze gegeben (*bassus*: tief oder auch *basis*: Stütze).

Im vierstimmigen Satze tritt noch der Alt (von *altus*: hoch, manchmal auch Contra, Contratenor genannt) hinzu. Glarean schreibt in seinem Dodekachord: »*Quartam, quae octavam cum Basi, ut cantus cum tenore, obtineret, vocem Altum vocarunt, quidam Altitonantem.*«*) Wir haben somit folgende, bis heute als Regel geltende Anordnung der Stimmen von der Höhe nach der Tiefe: Diskant (später auch als höhere Stimme Superius, Sopran genannt), Alt, Tenor, Bass. In Tonsätzen deutscher Komponisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert

*) Ambros III, S. 127.

begegnen wir mitunter einer fünften Stimme, die als *Vagans* (Vaganz, umherschweifende, freie Stimme) bezeichnet ist und in verschiedener Tonlage auftreten kann.

34.

Mehrstimmige Tonsätze sind die Motetten (von *mot* Spruch, Wort, da sich die Stimmen über einem Wort oder Spruch in kontrapunktisch nachahmender Weise ergehen), welche irgend ein Stück des Chorals oder einer Sequenzmelodie zur Grundlage haben, dann die Rondellen und Kondukten, welche profane mehrstimmige Musik repräsentiren. Ferner wurden hauptsächlich Messen mehrstimmig gesetzt, in denen aber nicht immer der gregorianische Choral in planer Form, sondern sehr häufig das Volkslied, von dem bald gehandelt werden soll, als *cantus firmus* verwendet ward. Wie schon bei der Motette dem Tenor nicht selten eine weltliche Melodie als Diskant gegenüber gestellt erscheint, so wird seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bis Ende des 16. Jahrhunderts mit großem Geschick das Volkslied als *cantus firmus* verwendet*), so dass die Messe eben so gut ihren Namen nach der in ihr verwendeten Volksweise als des behandelten Chorals erhielt. Es haben alle Komponisten jener Zeit bis herauf zu Palestrina Messen nach dem Liede *Omme armé* (*l'homme armé*, der bewaffnete Mann) geschrieben. Behandelten die Messen einen Choral, der mit Hilfe der Mensur in ganz gleichen Noten ausgeschrieben, also plan gemacht war, so hatten sie ihren Namen nach dem Choralgesang, wie schon sehr frühe: Messe »*Ecce ancilla Domini*«. Auch gab es Messen »*sine nomine*« (ohne Namen).

35.

Die kirchliche Tonsetzkunst nimmt nun einen großartigen Aufschwung; durch die Meister der altfranzösischen Schule (außer den hierher gehörigen schon genannten Mensuralisten mag Guillaume de Machaut, 1284 bis etwa 1370, hervorgehoben sein), der gallo-belgischen Schule (Dufay 1350—1432), der niederländischen Schule (Okeghem [Ockenheim] etwa 1425—1512, Hobrecht 1430—1507, Josquin de Près † 1521, Orlandus Lassus 1520—1594),

*) Wie Ambros treffend auseinandersetzt, mochte das Volkslied den Kontrapunktisten für ihre Kompositionsweise »handlicher und zweckmäßiger« erscheinen als eine »Sequenz« oder Prosamelodie des Kirchengesanges. Dass man das Volkslied auf den Kirchenchor brachte, ist derselbe Zug der Naivetät und Unbefangenheit, wie er sich in den Gemälden jener Zeit äußert, wo, wie bei den Niederländern, Maria in einer sauberen niederländischen Stube den Gruß des Engels entgegennimmt, oder das Mahl zu Emmaus in einer echt niederländischen Taverne stattfindet oder wo, wie auf dem berühmten Flügelaltare zu Gent, mitten unter den Engeln und Heiligen Herr und Frau Vyts als Schenkgeber knien und ihren Theil Verehrung mit in Empfang nehmen.

der venetianischen Schule (Willaërt etwa 1490—1562, Cyprian de Rore 1516—1565, beide geborene Niederländer, A. Gabrieli etwa 1540—1586, Joh. Gabrieli 1557—1613), der römischen Schule (Claude Goudimel, 1540 in der Franche-Comté geboren, Giovanni Pierluigi da Palestrina 1544—1594, Vittoria, Allegri), denen sich Schüler in Frankreich (Arcadelt † 1575, geborener Niederländer), Deutschland, (Heinrich Isaac etwa 1440—1519 oder 20, sein Schüler Ludwig Senfl etwa 1480 bis etwa 1555, Heinrich Finck 1492—1530 hauptsächlich tätig, J. Handl [Gallus] † 1591) und Spanien anschließen, wird die Kunst des mehrstimmigen kirchlichen Tonsatzes allmählich zur höchsten Vollendung gebracht und die musikalische Kunst ihrer ersten klassischen Epoche entgegengeführt, deren Gipfel die Namen Orlandus Lassus und G. P. da Palestrina bezeichnen.

Es ist hier nicht der Ort, auf diese Entwicklung der Kunst irgendwie einzugehen. Es sei nur darauf hingewiesen, dass uns in dem *cantus firmus* mancher Messe, manches kirchlichen Tonsatzes Volksweisen erhalten wurden, ferner dass auch hervorragende Tonsetzer es nicht verschmähten, weltliche und Volkslieder mehrstimmig zu setzen.

36.

Die hauptsächlichsten Errungenschaften während der Periode des lateinischen Kirchengesanges sind, wie wir gesehen haben: Notenschrift, Vervollständigung des Tonsystems, Mensuralmusik, Mehrstimmigkeit und damit die auf dem Choral basierende Kunstmusik, deren Texte meist rituelle waren. Neben dieser her entwickelte sich, wie wir schon im 9. Jahrhundert bemerkten, eine lateinische Dichtung und eine musikalisch-rhythmischer Gestaltung zustrebende, einstimmig gedachte und empfundene Gesangsmusik. Die Sequenzen werden im 12. Jahrhundert zu metrischen Gesängen mit ausgeprägtem Reim gestaltet, wie bei Abälard (*„Mittit ad virginem“*, fünfzeilig). Den genannten schließt sich als Hymnen- und Sequenzdichter an: Bernhard von Clairvaux (*„Jesu dulcis memoria“*, bezeichnet als *jubilus*). Im 13. Jahrhundert zeichnen sich aus: Thomas de Celano (*„Dies irae, dies illa“*), Jacopone da Todi (*„Stabat mater dolorosa“*). Die den Hymnen des 13. Jahrhunderts eignende Musik ist rhythmisch und melodisch schon abgerundet und war fähig, später mit wenig Veränderungen den deutschen Übersetzungen ihrer Texte in evangelischen Gesangbüchern beigegeben zu werden.

37.

Diese Hymnen und Sequenzen verschafften sich schon seit der Zeit ihrer Entstehung Zugang zu den Kirchen und Pflege im Kirchen-

gesang*). Die Päpste Gregor IX. (1241) und Nikolaus III. (1280) nahmen eine Anzahl lateinischer Hymnen ins Breviarium auf, aber nebenher wurden örtlich auch viele neue Hymnen und Sequenzen gebraucht, die nicht im Breviarium standen. Das 14. Jahrhundert ist von einer großen Sangesfreudigkeit erfüllt, die namentlich im volksthümlichen lateinischen Liede zu Tage tritt; besonders die »fahrenden Kleriker« und Mönche dichteten und sangen in dem ihnen geläufigen volksthümlichen Latein eine große Zahl von Hymnen und lateinischen Liedern, die häufig ganz die naiv-religiöse Anschauung des Volkes zeigen, und die auch in ihren Melodien durchaus volksthümliche Art und Zuschnitt haben.

Die Melodien der lateinischen Lieder haben sich vollständig von der Tradition des Choralgesanges losgerungen. Sie sind streng mensurirt und stehen meist in der auf *f* versetzten jonischen (unserer *F*dur-) Tonart, welche gewonnen wurde, indem man der lydischen Tonart ein *b* vorsetzte, also die übermäßige Quarte (*f—h*) zur reinen machte (*f—b*). Den Spottnamen »*modus lascivus*« hat vermuthlich die so geänderte Tonart deswegen erhalten, weil sich dieselbe bei Pfeifern und fahrenden Musikanten einer besonderen Beliebtheit erfreute. Bei Auf-führung geistlicher Volksschauspiele, in den Nebengottesdiensten der Feste war dem Volke Gelegenheit gegeben, diese Melodien mit übersetztem (deutschem) Texte zu singen, es mag auch abwechselungsweise lateinischer Text von den Klerikern (vom Chor) und deutscher Text (vom Volke) gesungen worden sein. Besonders die Feier des Weihnachtsfestes, die mit Darstellungen der Krippe, des Kindleinwiegens etc. verknüpft war, scheint den fleißigen Gebrauch dieser Melodien bei Jung und Alt sehr begünstigt zu haben. Ja, es mag bei einigen dieser Melodien die Frage sich erheben, ob sie nicht ursprünglich dem deutschen Liede eigneten, wie bei dem Kindelwiegenliede: »Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein«, das eine Weise mit dem »*Resonet in laudibus*« gemein hat, welche nach ihrer melodischen Anlage theilweise dem deutschen Texte entsprechender zu sein scheint. Bei manchem Liede ist es zweifellos, dass der lateinische Text eine Nachdichtung des deutschen ist.

Von jetzt an tritt auch das Bestreben hervor, die Hymnen dem Volke in Übersetzungen zu bieten, worin sich zunächst der Mönch (Johannes**) von Salzburg (um 1390) hervorthut; Heinrich von Laufenberg (Anfang des 15. Jahrhunderts) setzt dies fort und parodirt auch weltliche deutsche Volkslieder, um sie der Kirche dienstbar zu machen.

Es seien aus dem 14. Jahrhundert folgende durch ihre Melodien

*) Hoffmann von Fallersleben, Gesch. des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit. II. erweiterte Auflage 1854. S. 237 ff.

**) Nach einigen Handschriften: Hermann.

und durch deutsche Übertragungen bedeutungsvoll gewordene lateinische Kirchenlieder hervorgehoben:

a) auf Weihnachten

1. *In natali domini.*
2. *Quem pastores laudavere.*
3. *Nunc angelorum gloria.*
4. *Puer natus in Bethlehem.*
5. *Resonet in laudibus.*

b) für die Passionszeit:

6. *Patris sapientia, veritas divina.*

c) auf Ostern:

7. *Surrexit Christus hodie.*

An der Schwelle des 14. und 15. Jahrhunderts steht Johann Huss (1369—1415) in Prag, einer der Vorläufer der Reformation. Ihm verdanken wir den sowohl bei den Katholiken in Aufnahme gekommenen, als namentlich in der lutherischen Kirche in Luthers Verdeutschung als Abendmahlslied sehr gebräuchlich gewordenen Hymnus: »*Jesus Christus, nostra salus*«. Aus dem 15. Jahrhundert führen wir noch das Adventlied: »*Ave Hierarchia coelestis et pia*«, das Weihnachtslied: »*Dies est laetitiae*« an.

38.

In sogenannten Mischliedern*), die schon frühe nachweisbar sind, namentlich aber im 14. und 15. Jahrhundert auf weltlichem und geistlichem Gebiete und auf ersterem lange, sogar noch bis ins 18. Jahrhundert hinein gepflegt wurden, sehen wir volksthümliches Latein und sich dazu reimendes Deutsch zu Strophen sich ergänzen. »*Wie ein neugeborenes Küchlein mit Stücken der durchbrochenen Eierschale an den Füßen herumlaufen kann, so hier der Volksgesang mit den Resten des kirchlichen Latein, welches er durchbrochen hat*«**).

Vom 15. Jahrhundert an stirbt die volksthümliche lateinische geistliche Liederdichtung allmählich ab. Wie die Melodie lange schon deutsch-volksthümliche Art zeigt, die sie befähigte, unverändert in den evangelischen Kirchengesang des 16. Jahrhunderts aufgenommen zu werden, so wird jetzt bald auch die geistliche Liederdichtung eine deutsche dank den Bemühungen der Reformatoren, die nur durchsetzten, was das Volk lange wollte und wünschte

*) S. Anhang zu Hoffmanns von Fallersleben Gesch. des deutschen Kirchenl. III. Aufl. 1861: »*In dulci jubilo*, nun singet und seid froh« ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie.

**) Dr. J. P. Lange, Theorie des Kirchenlieds etc. (Anhang zu: Geistliches Liederbuch für Schule und Haus. 2. Ausgabe. 1854) S. 48.

und zu thun versuchte: In der Muttersprache Gott in seinem Hause ein Lied zu singen.

In Liedern wie: »*In dulci jubilo* nun singet und seid froh« (jedenfalls schon aus dem 14. Jahrhundert) sehen wir das Kirchenlied einmünden in den zu dieser Zeit vor Lebenskraft überschäumenden urfrischen Gebirgsbach des deutschen Volksliedes.

II. Das deutsche Volkslied.

1.

Das deutsche Volkslied ist der poetisch-musikalische Ausdruck deutschen Gemüthslebens der noch nicht durch Bildung und Sitte zerklüfteten Nation. Wir verstehen unter deutschem Volkslied »nur ein solches Lied, das im Volke selbst entstand, von ihm viel und gern gesungen und durch Volksmund verbreitet und erhalten wurde, weil seine Form einfach, sein Inhalt allgemein menschlich und leicht verständlich ist, sei er aus weltlichem oder heiligem Gebiete«^{*)}. Es sind Text und Ton, Wort und Weise zwei sich ergänzende Seiten desselben »Kunstwerkes«. Wie die Liedertexte in ihrer ersten Gestalt wohl Erzeugnisse einzelner poetisch begabter Personen aus den verschiedensten Ständen sind, aber häufig infolge des Gebrauches mannigfache Veränderungen, Ausscheidungen, Zusätze erfuhren und so erst Gemeingut wurden, so sind auch die Melodien von einzelnen in mehr oder minder kunstgerechte Form gefasst worden, die sich wohl erst infolge mehrfachen Gebrauches der Melodie endgültig regelte. Die Klasse der »fahrenden Sänger«, welche die Technik des Singens besonders inne hatte, wird auf die Gestaltung des Liedes maßgebenden Einfluss geübt haben, wie ihr übrigens auch in der Erfindung neuer Lieder der erste Platz gebührt. Zumeist sind Wort und Weise gleichzeitig entstanden, wenigstens ward ein neuer Text sofort mit einem bekannten »Ton« in Verbindung gesetzt, dessen ursprünglicher Text meist in irgend einer verwandtschaftlichen Beziehung zu dem neuen Texte stand.

Die Sänger unseres Volksliedes sind in allen Klassen und Berufsarten des deutschen Volkes anzutreffen. Das Volkslied ertönte im Palast wie auf der Gasse, bei Wallfahrten und Prozessionen, wie in der Schenke; der gelehrte Tonkünstler behandelte es als *cantus firmus*

^{**) Aus dem für diesen Theil viel benutzten hochbedeutenden Werke: Franz M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipzig. 1877.}

in seinen kunstvollen, kirchlichen Tonsätzen und setzte es mehrstimmig, Gruppen von Wandernden sangen es einstimmig und erfanden wohl auch eine »andere« (Stimme) dazu. Das Volkslied war dem Bauern so geläufig, wie dem Ritter, dem Landsknecht auf der Heerstraße, wie dem Mönch in seiner Zelle.

2.

Von den Volksliedern der Deutschen in unserem Sinne kann wohl erst seit dem 9. Jahrhundert die Rede sein, denn die bis dahin übliche Allitterationspoesie kennt die strophische Abtheilung nicht, auch der für melodische Abrundung sehr bedeutsame Silbenreim kommt erst mit jener Zeit in der Volkspoesie zum Durchbruch. Haben wir nun schon von den Texten nicht mehr als eine allgemeine Bezeichnung ihres Inhalts wie Winelieder (*winiliod*, Freundes- dann Liebeslieder), dann dass im Volke *cantica rustica*, *saeculares cantilenae*, *carmina diabolica* (welch letztere bei Nachtzeit auf den Gräbern gesungen wurden, um den Teufel zu verscheuchen) im Schwange gewesen seien, so ist's mit bestimmten Nachrichten über Melodien noch armseliger bestellt. Wohl sind uns einige Volksliedertexte in Aufzeichnungen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts erhalten, in der Hauptsache aber lassen sich die Aufzeichnungen von Volksliedern in Text und Melodie nicht vor dem 14. Jahrhundert nachweisen.

Man gliedert die Geschichte des deutschen Volksliedes in drei Perioden*):

1. Vom 9. Jahrhundert bis etwa Mitte des 12. Jahrhunderts, bis zum Beginn der ritterlich-höfischen Dichtung;

2. Das Volkslied während der Periode der Minnesänger 1150 bis 1300;

3. Das Volkslied vom 14. bis Ende des 16. Jahrhunderts.

Vom Volksgesang der ersten und zweiten Periode wissen wir sehr wenig. Doch ist anzunehmen, dass außer einigen geistlichen Liedern auch manche der in der dritten, ausgiebigsten Periode gesungenen weltlichen Lieder dorthin gehören. Während der zweiten Periode werden dem Volksgesange seine besten Kräfte, welche inmitten der herrlichen Aue einen künstlichen Garten, den Minnesang, schufen, entzogen. Der Minnesang ist durch das Volkslied angeregt, er wird von den Begabtesten aus den durch feinere Sitte und Bildung sich hervorhebenden Ständen und für diese gesungen. Seiner Pflege schloss sich auch der Stand der »Fahrenden« an, der früher der Verbreiter und das anregende Element des Volksgesanges gewesen war. Der Minnesang hat hinwiederum anregend auf den allgemeinen Gesang eingewirkt, wie bekanntlich manche seiner Lieder in den Volksgesang übergegangen

*) Nach v. Liliencron »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«, Einleitung.

sind. Das sind indessen eben solche Ausnahmen, wie das Vorkommen von Liedern der in gewissem Sinne als Erben der verfallenden Kunst des Minnesanges geltenden, aber bald in Formalismus erstarrenden Meistersänger, deren mehr handwerksmäßige Pflege des Gesanges (vom Anfang des 14. bis ins 18. Jahrhundert) sich ungleich mehr in künstlicher Gestaltung des Textes, denn in Erfindung, in Ausdruck und Abrundung der Melodie im Sinne unseres Volksliedes äußert.

Während der dritten Periode umfasst das Volkslied noch einmal alle Bildungselemente der Gesamtheit des deutschen Volkes und klingt aus im geistlichen Liede der Reformation, wie es auch in seinen frühen uns bekannten Anfängen nicht selten schon als der Ausfluss religiöser Empfindung sich geltend macht.

3.

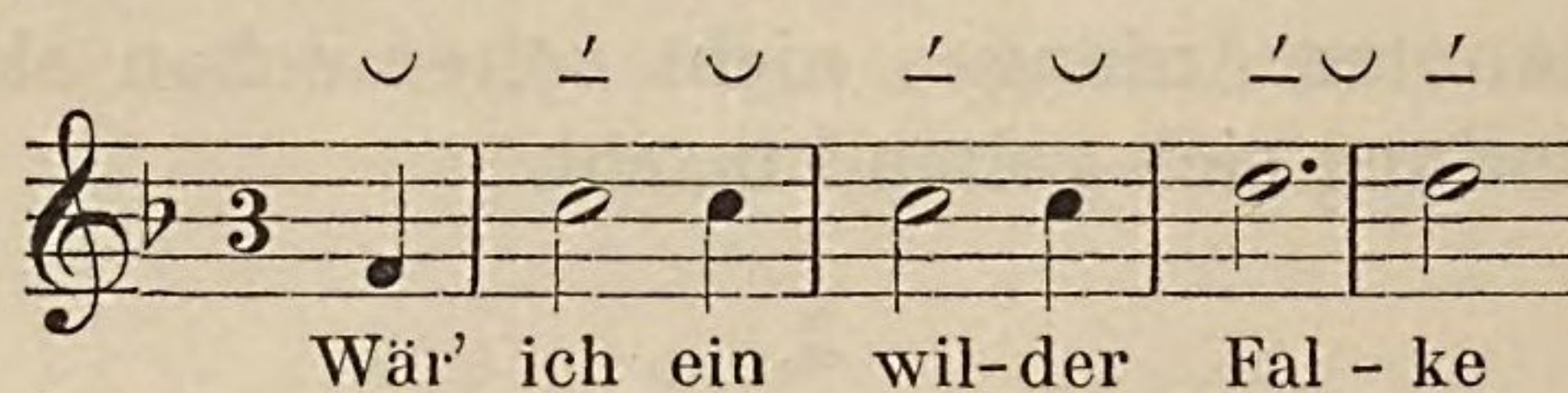
Das deutsche Volkslied umfasst hinsichtlich seines poetischen Inhalts im wesentlichen folgende Arten*) von Liedern: *a)* erzählende Volkslieder (Balladen und Romanzen), *b)* Tage- oder Wächterlieder, *c)* Liebeslieder, *d)* Abschieds- und Wanderlieder, *e)* Räthsel-, Welt-, Wunsch- und Lügenlieder, *f)* Tanz- und Kranzlieder, *g)* Trink- und Zechlieder, *h)* historische Lieder, *i)* Landsknechts- und Reiterlieder, *k)* Jägerlieder und Jägerromanzen, *l)* Lieder auf verschiedene Stände, *m)* Scherz-, Spott- und Schandlieder, *n)* Kinderlieder und *o)* geistliche Volkslieder. Wir stellen den geistlichen Volksliedern alle vorausgehenden Arten als weltliche gegenüber, obwohl beim Volksliede Geistliches und Weltliches häufig durch- und ineinander fließt, wie z. B. am auffallendsten beim historisch-politischen Liede.

4.

Die poetische Form, die allen Arten gemeinsam ist, ist die des strophischen Liedes. Jedes Lied besteht aus mehreren Strophen oder Gesätzen, die nach ein und derselben Melodie gesungen werden, wie ja überhaupt alle strophischen Gedichte, auch die größeren epischen, bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts in musikalischem Gewande erschienen. Der Ausdruck Singen und Sagen bezeichnete die musikalische und die poetische Seite des Vortrags. Die älteste deutsche Liedstrophe ist die aus zwei Langzeilen oder vier Halbzeilen bestehende, die durch Reim verbunden sind. Jede Verszeile hat eine bestimmte Anzahl von Hebungen (betonte Silben); die zwischen den Hebungen auftretenden Senkungen (unbetonte Silben) sind nicht immer in gleicher Anzahl vorhanden. Die so

*) Nach: Böhme, »Altdeutsches Liederbuch« 1877, Einleitung S. 28 ff.

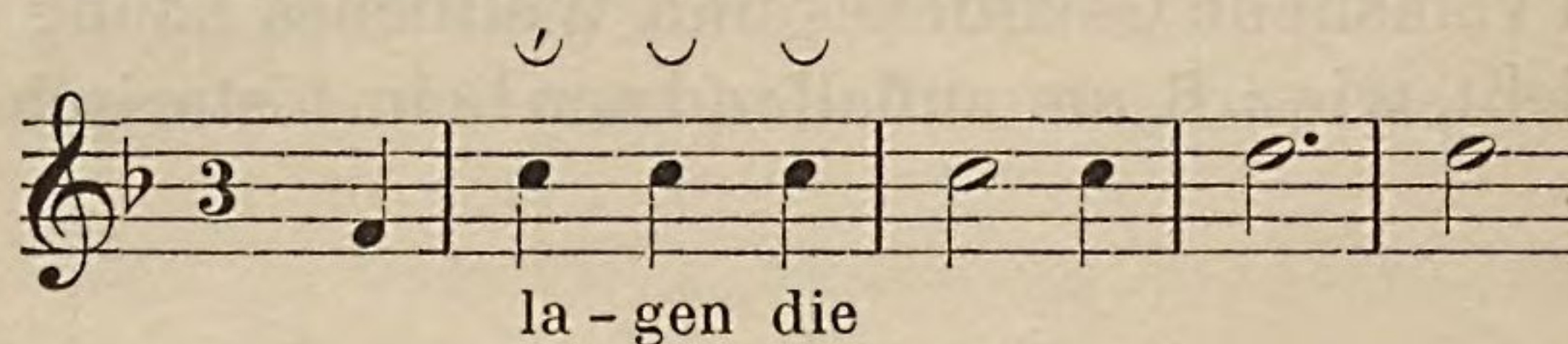
entstehenden Unregelmäßigkeiten des Versbaues würden bei einer Deklamation des Liedes hart empfunden werden, nicht so, wenn das Lied gesungen wird: Die Musik beseitigt die Härten und Unebenheiten. Die Musik dieser Lieder ist zwar nicht taktisch in unserem Sinne, aber wir können uns mit Hilfe unseres Taktes ein Bild von ihrem Rhythmus entwerfen. Der Hebung und Senkung entspricht im Allgemeinen eine unseren Takt füllende Anzahl von Noten. Zeichnet man die Hebung durch betonte und lange Note aus, was für die Senkung eine kurze und unbetonte Note erheischen würde, so ergibt sich dreitheiliger Takt, welcher jedenfalls die bei Liedern am frühesten gebräuchliche musikalisch rhythmische Form darstellt z. B.:



Finden sich zwischen zwei Hebungen zwei Senkungen, so wird der ersten Hebung die für die zweite Senkung nöthige Zeit genommen z. B.



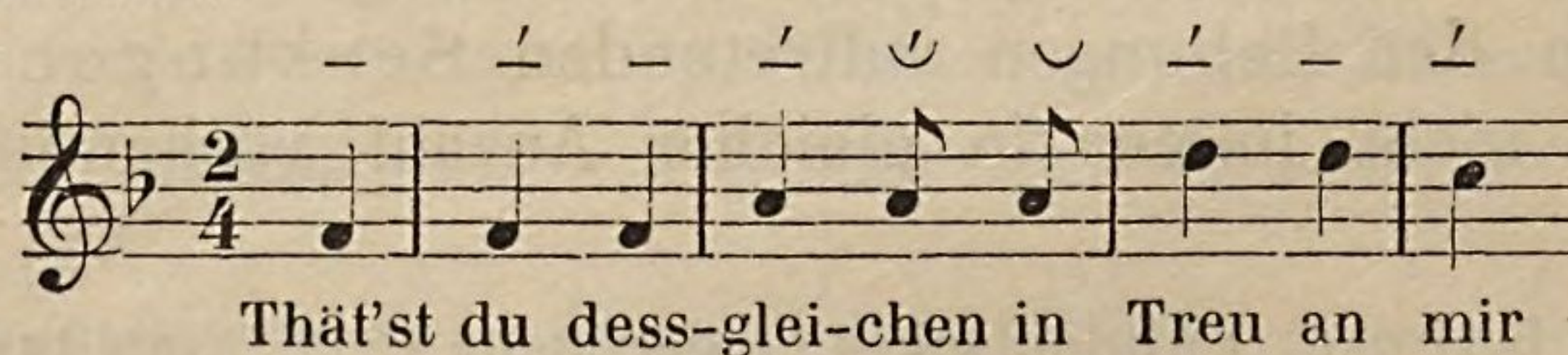
oder es wird die Hebung nur durch eine betonte (nicht auch längere) Note ausgedrückt und die zweite Senkung mit der gleichen Zeit wie Hebung und erste Senkung ausgestattet:



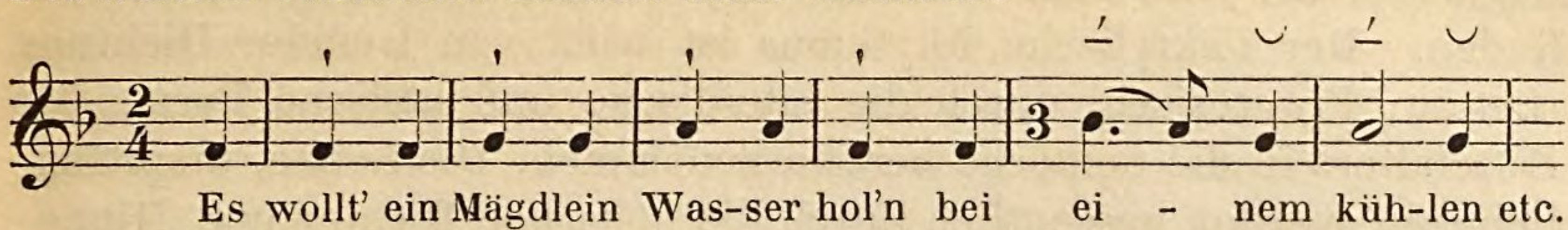
Es könnten sich auch die beiden Senkungen in die der einen Senkung zugemessene Zeit (♩) theilen (♩ ♩). Werden Hebung und Senkung durch gleich lange betonte und unbetonte Noten ausgedrückt, so ergibt sich der zweitheilige (gerade) Takt:



weitere Senkungen müssten hier durch verkleinerte Noten ausgedrückt werden, wie etwa:



Die beiden Taktarten können auch wechseln



Es wollt' ein Mägdlein Was-ser hol'n bei ei - nem küh-len etc.

Wir sehen in diesen Hauptarten des dem Texte durch die Melodie verliehenen Rhythmus metrische Unebenheiten des ersten beseitigt. Im Allgemeinen gilt: Die Melodie regelt nach Maßgabe der Hebungen den Rhythmus der Verszeile, während hinwiederum die Anzahl der Verszeilen maßgebend ist für den rhythmischen Bau der Melodie. So kann man aus der Melodie auf die Anzahl der Hebungen und auf Versbau der Lieder, wie aus dem Strophenbau und der Anzahl der Verszeilen auf den Aufbau der Melodie schließen.

Das Lied:

Wär' ich ein wilder Falke, ich wollt' mich schwingen auf,

Ich wollt mich niederlassen vor eins reichen Bürgers Haus.

zeigt also gemäß seinem musikalischen Rhythmus nicht drei, sondern vier Hebungen (Falke) in jeder Halbzeile und die Melodie besteht gemäß dem Texte aus zwei Theilen, welche durch die Musik völlig ebene gestaltet sind.

Das Gesagte gilt nur im Allgemeinen; im Einzelnen wird man diese Gesetze, namentlich die des musikalischen Rhythmus in unzähligen Varianten walten sehen; auch fehlt es nicht an mancherlei Ausnahmen.

5.

Im Volksliede machte sich auch die dreitheilige, in 2 Stollen und Abgesang sich gliedernde Strophenform geltend. Sie ist zwar ursprünglich romanisch und jedenfalls ein Niederschlag aus der Periode der mit romanischer (französischer) Dichtkunst vertrauten und deren Formen in die deutsche Dichtkunst übertragenden Minnesänger, sie fasste aber Wurzel im Volkslied. Auch finden sich bald vier Langzeilen zu einer Strophe vereinigt, was acht Halbzeilen gleichkommt, wie nicht selten andererseits zwei Halbzeilen schon eine Strophe ausmachen. Das Einschalten einer reimlosen Zeile gleichen Maßes in die aus zwei Reimpaaren bestehende vierzeilige giebt eine fünfzeilige Strophe. Die sechszeilige Strophe wird auf die verschiedenste Art gewonnen, auch die siebenzeilige ist dem Volksliede nicht fremd, erfährt aber erst im 16. Jahrhundert eine besondere Pflege. Über die neunzeilige Strophe geht der Volksgesang selten hinaus, wie überhaupt die einfachsten Strophenarten bei ihm die beliebtesten sind. Die Zahl der Hebungen wechselt zwischen vier und drei, doch sinkt sie auch manchmal auf zwei herab und steigt hie und da auf fünf. Es waltet, da die Lieder meist mit einer Senkung

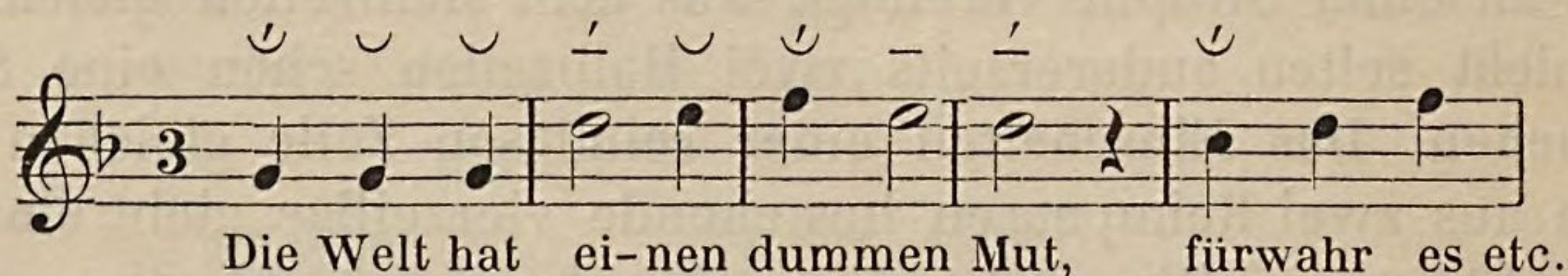
beginnen, das jambische Versmaß vor, seltener ist das trochäische zu finden. Der daktylische Rhythmus ist wohl von fremder Dichtung (Latein, Französisch) durch die lateinische und höfische Poesie des Mittelalters in die deutsche herübergenommen. Die Reime, ursprünglich roh, werden namentlich durch die höfischen Dichter und Minnesinger reiner gestaltet, wie auch die Reimstellungen, Reimgebände durch diese kunstvoller werden, was seine Folgen auf das Volkslied äußerte.

Die Form des Leichs ist dem Volksgesange weder ursprünglich zu eigen gewesen, noch eigentlich heimisch in ihm geworden. Während man in frühester Zeit darunter lediglich musikalisches Spiel, etwa die Form eines Instrumental-Vortrags verstand, bezeichnete man im 13. Jahrhundert mit diesem Namen eine schon im 12. Jahrhundert nachweisbare, jedenfalls lateinischen Kunstformen, wie den Sequenzen, nachgebildete Form, die uns nicht selten als Unform erscheint. Sie zeigt zwar Reim, aber keinen Strophenbau, und auch in der Gestaltung des Ganzen ist nicht immer eine künstlerisch waltende Hand wahrzunehmen. Doch lassen sich bei vielen, namentlich wenn man die ihnen beigegebene Musik zu Hilfe nimmt, in ihrem metrischen Bau einander ähnlich gestaltete Systeme erkennen.

Der Leich hat jedenfalls nur durch den kirchlichen Gemeindegesang Verbreitung beim Volke gefunden, wie durch die Luther'sche Übertragung des »*Te Deum laudamus*«.

6.

Der in Einzelheiten metrisch manchmal etwas unbeholfenen Form unseres Liedes tritt die rhythmisch sehr mannigfaltige, organisch gegliederte Melodie zur Seite. Wenn sie, wie wir gesehen, metrische Unregelmäßigkeiten des poetischen Theiles beseitigen hilft, so ist sie doch weit davon entfernt, dem Sprachrhythmus ängstlich nach deklamatorischen Regeln oder im Sinne einer Skansion zu folgen. Die Melodie ist zwar vielseitig in ihren rhythmischen Formen, so dass sie auf die verschiedenste Art dem sprachlichen Rhythmus und den betreffenden Schulregeln gerecht zu werden vermöchte, doch ordnet sie die Anforderungen des sprachlichen Rhythmus häufig denen des Musikalisch-Rhythmischen oder Melodischen unter. So wenn in nachstehendem Liede



die ersten drei Silben musikalisch als Daktylus gefasst sind und der Accent auf die leichte erste Silbe fällt, was bei der nächsten Zeile (»fürwahr«) und den folgenden wiederkehrt; oder wenn, um die Melodie rhythmisch reizvoller zu gestalten, die lange accentlose Note der leichten und die kurze accentuirte Note der schweren Silbe zugewiesen ist (wie bei »dummen«), was sehr häufig vorkommt. Es werden Silben über Gebühr ausgedehnt, oder Worte vom Chore oder einzelnen

Sänger wiederholt, um die Melodie abzurunden (namentlich am Schluss der Strophe z. B. »Es ritt der Herr von Falkenstein wohl über ein' braune Heide; was sieht er an dem Wege stehn? ein Mädel mit weißem Kleide, ja Kleide«); es zeigen dreizeilige Lieder eine Wiederholung der ersten Zeile und zwar mit neuer Melodie, so dass das Lied der Melodie zu Liebe rhythmisch vierzeilig gestaltet wird u. s. w.

Dagegen erscheint uns der Ausdruck der Melodie, wie er sich in der rhythmisch-melodischen Tonfolge zeigt, dem poetischen Inhalt des Textes um so angemessener. Nur hüte man sich, von ihr etwa eine dem einzelnen Worte folgende musikalische Interpretation, wie wir sie in der modernen Kunstmusik kennen, zu verlangen, das kann und will sie nicht bieten, da sie vielen Strophen mit verschiedenem Inhalt im Einzelnen als musikalischer Ausdruck dient. Dieselbe Objektivität, die wir am Gedichte in der Darstellung von Vorgängen, in der Schilderung von Gemüthsaffekten bewundern, finden wir bei der Melodie, die, so wenig sie dem Texte an Kraft oder Zartheit, Innigkeit und Gemüthstiefe nachsteht, doch weit entfernt ist, musikalisch zu »charakterisiren« oder zu »malen«.

So wahrt sich die Melodie eine gewisse Selbständigkeit, die sie befähigt, anderen Texten ähnlichen allgemeinen Inhalts und gleicher dichterischer Form beigesellt zu werden, ein Umstand, von dem man im Volksgesange reichlich Gebrauch machte, indem man zu einer vorhandenen Melodie neue Lieder sang. Die Angabe »im Ton« bezieht sich bei Volksliedern meist auf Übertragung einer vorhandenen Melodie, die Angabe »nach der Weise« mehr auf Nachahmung einer Strophenform.

7.

Da die schriftliche Aufzeichnung der Melodien in Noten eine viel größere Kunstfertigkeit voraussetzt, als das Schreiben der Texte, da ferner sehr häufig die Tonangabe die Notirung der Melodie in alten Drucken vertreten muss, so sind die Quellen für Melodien nachweis viel spärlicher und dünner fließende als die für den Nachweis von Liedertexten. Namentlich für die Zeit vor dem 14. Jahrhundert fehlen schriftliche Darstellungen der Melodien. Es scheint ihnen erst seit der Zeit der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes eine allgemeinere Aufzeichnung zu Theil geworden zu sein. So wurde, wenn den kirchlichen Tonsetzern für ihren kirchlichen Tonsatz kein Choral als Tenor vorgeschrieben war, zur Melodie des Volksliedes gegriffen und diese als Tenor, als *cantus firmus*, als »die der Kunst von außen her gestellte Aufgabe« behandelt. Wohl haben sich die Melodien in den kontrapunktischen Sätzen manche Änderungen gefallen lassen müssen, doch sind diese nie so eingreifender Art,

dass es nicht möglich wäre, die originale Gestalt wiederherzustellen. Im 15. Jahrhundert begegnen wir der ältesten uns erhaltenen Sammlung von Volksliedern, dem Locheimer Liederbuch, im 16. Jahrhundert schließen sich auch manche ausgiebige mehrstimmige Sammelwerke an, besonders die 1512 bei Oeglin in Augsburg erschienene Sammlung von deutschen Liedern, die des Heinrich Finck 1536, Forster (seit 1539), J. Ott (seit 1534), welche auch »auf Instrumenten zu gebrauchen sind«. Endlich bilden die ältesten Gesangbücher vorzüglich der evangelischen Kirche eine nicht unbedeutende Fundgrube für unsere Melodien. Es ist bekannt, dass, wie schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts von Einzelnen weltliche Texte geistlich parodiert und mit der Tonangabe ihrer ursprünglichen Melodie versehen wurden, in der evangelischen Kirche viele Volkslieder-Melodien, die weltliche wie geistliche Texte hatten, ganz getreu ins Gesangbuch aufgenommen wurden.

8.

Die Melodien unseres Volksliedes bewegen sich in den uns bekannten kirchlichen Tonarten, es überwiegen in früherer Zeit die unserem Moll, in späterer Zeit die unserem Dur sich nähernden. Unserem Dur steht in der Tonleiter gleich die jonische Tonleiter, es nähert sich ihr die mixolydische und die meist nur vorübergehend in Liedern oder Tonsätzen zur Verwendung kommende lydische. Unserem Moll liegt zu Grunde die aeolische Tonart, neben welcher in unserem Volksliede die sich ihr nähernde dorische Tonart häufig vorkommt. Die phrygische Tonart ist diejenige, welche am seltensten zur Anwendung gelangt.

Auch die strenge Diatonik der alten Kirchentöne scheint bei unseren Melodien frühe gemildert. Sie konnte übrigens schon mit der Einführung der Mehrstimmigkeit nicht mehr konsequent festgehalten werden, da beim Zusammensingen sich Missklänge zeigten, denen nur durch Veränderungen eines Tones im Sinne unserer Erhöhung oder Erniedrigung (Chromatik) abgeholfen werden konnte*). So wird bald von dem Verhältnisse des Tones *f* zu *h* — nach unserer Bezeichnung eine übermäßige Quarte — als von einem *diabolus in musica* gesprochen, und mit Hilfe der *musica ficta* der Teufel gebannt. Von dieser *musica ficta*, die namentlich auch durch die hier nicht weiter zu erörternde Theorie der Hexachorde hervorgerufen ward, sprechen die Musiker von Guido von Arezzo bis zu Hermann Finck im 16. Jahr-

*) Damit soll keineswegs gesagt sein, dass nicht auch schon der einstimmige Choral, der von von uns wohl streng diatonisch gesungen werden kann, ohne jede — vielleicht unbewusste — Anwendung einer chromatischen Änderung gesungen worden wäre.

hundert. Sie meinen damit einerseits »das Einmischen fremder Töne« in die Diatonik und andererseits die Transposition der Tonleitern auf andere Töne.

9.

Zu dem Einmischen fremder Töne gehört die Erniedrigung des mit *f* in irgend einen melodischen Zusammenhang gebrachten *h*, welches ursprünglich *B* hieß und bald als ein *B rotundum* (*ᵇ*) oder *quadrum* (*ᶞ*) gebraucht wurde, so dass also der *diabolus f g a h*, oder *f—h* durch Anwendung unseres *B* gebannt wurde. Hierher gehört die Erhöhung des Tones unter dem Schlusston des Gesanges in Fällen, wo der erste einen ganzen Ton von letzterem entfernt lag. Das bezieht sich auf die dorische (*c—D*), mixolydische (*f—G*), aeolische (*g—A*) Tonleiter. Die Singlehrer schrieben vor, den Ton unter der Finalis (Schlusston) »scharf zu singen« (also *cis—D*, *fis—G*, *gis—A*), da sie sich scheuten, diese der strengen Diatonik zuwiderlaufenden Änderungen schriftlich auszudrücken oder zu benennen.

Obwohl schon Ende des 13. Jahrhunderts das Erhöhungszeichen (*Diesis* ✕) zu finden ist, wird doch dasselbe noch sehr lange in den Aufzeichnungen ein- und mehrstimmiger Musikstücke — auch bei unserem Volksliede — vermieden.

10.

Des *B rotundum* ermöglichte auch jene Art der *musica ficta*, die wir als Transposition der Scalen kennen, und Hermann Finck erklärt im 16. Jahrhundert »*Cantus fictus* heißt bei den Musikern derjenige, bei welchem ein Ton auf einer anderen Stufe gesungen wird, auf der er seinem Wesen nach nicht ist«.^{*)}

Schon im 13. Jahrhundert wird von der Transposition einiger »Oktavgattungen« ins *ᵇ*-molle gehandelt, dem später dann die Aufstellung und Gegenüberstellung eines *genus durum* und *genus molle* folgt. Unter ersterem haben wir uns die bekannten Tonleitern, unter letzterem die Versetzung derselben in die höhere Quarte oder tiefere Quinte zu denken, also:

	<i>genus molle</i>
jonisch:	<i>f g a B c d e f</i>
(hypojonisch:	<i>c d e F g a B c</i>)
dorisch:	<i>g a B c d e f g</i>
phrygisch:	<i>a B c d e f g a</i>
lydisch:	<i>B c d e f g a B</i>
mixolydisch:	<i>c d e f g a B c</i>
aeolisch:	<i>d e f g a B c d.</i>

^{*)} Ambros a. a. O.

In den Notirungen unserer Volkslieder sind von Versetzungen meist nur die ins »genus molle« angewendet.

11.

So bekommen im Laufe der Jahrhunderte die Kirchentonarten eine veränderte Physiognomie, am frühesten bei den der Kirche nicht unterstellten Musikgattungen, also auch beim Volksliede, dessen dorische Melodien durch öftere Anwendung einer erniedrigten Sexte und erhöhten Septime unserem heutigen Moll, dessen mixolydische durch Anwendung einer erhöhten Septime unserem Dur sich häufig näher stellen als den alten Kirchentönen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts konstatiren auch die Theoretiker älterer Schule unter Seufzen oder Murren, dass man nur noch 2 modi anwende »in der heutigen Art der Musik«. Es hat sich bis dahin, wenn auch nebenher, besonders in der Kirchenmusik, das Studium und die Anwendung der alten Kirchentonarten lange noch nach alten Regeln betrieben wurde, unser Dur aus dem Jonischen und unser Moll aus dem Aeolischen (durch Anwendung der Erhöhung des 7. Tones) entwickelt, unser heutiges Tonsystem aus dem alten »herausgeschält«.

Wie wir unser Dur und Moll mit Hilfe der in dieser Entwicklung zu Tage getretenen chromatischen Töne auf jedem beliebigen Ton der Tonleiter darstellen können, so ist es uns heute auch möglich, die alten Kirchentonarten von jedem ursprünglich diatonischen oder chromatischen Tone aus zu bilden. Wenn wir voraussetzen, dass jeder unserer Durscalen eine jonische Tonleiter entspricht, so müssen die Töne von der 2. Stufe derselben bis zur 2. Stufe der nächsten Oktave unter Beobachtung jener chromatischen Versetzungszeichen die dorische, die von der 3.—3. Stufe die phrygische Tonleiter vorstellen, also wenn

$d \ e \ \overbrace{f\sharp s} \ g \ a \ h \ \overbrace{c\sharp s} \ d \quad (D \text{ dur}) \quad = \text{jonisch,}$

so ist $e \ \overbrace{f\sharp s} \ g \ a \ h \ \overbrace{c\sharp s} \ d \ e \quad (f\sharp s\text{-, } c\sharp s\text{-Vorzeichnung}) = \text{dorisch,}$

dann ist $\overbrace{f\sharp s} \ g \ a \ h \ \overbrace{c\sharp s} \ d \ e \ f\sharp s \quad = \text{phrygisch}$

u. s. w. Die maßgebende Lage der Halbtöne ist hier die nämliche, wie bei der Normalscala des Jonischen, Dorischen etc. So muss, wenn ein Gesang mit *Es* als dem Grundton schließt und *b, es, as, des* als chromatische Vorzeichnung stehen, derselbe der mixolydischen Tonart angehören, da

1. diese Vorzeichnung unserem *As* dur oder dem jonischen auf *As* entspricht,
2. *Es* die 5. diatonische Stufe von *as* aus ist,
3. von der 5. zur 5. Stufe einer Dur- oder jonischen Tonleiter wir die mixolydische Tonleiter bilden.

12.

Die Melodien unseres Volksliedes bewegen sich in der diatonischen Tonleiter; chromatische Tonfolgen, also zwei oder mehrere Halbtöne hintereinander, kommen im Volksgesange nicht vor; charakteristisch ist das öftere Ansingen desselben Tones (»In Gottes Namen«, »Wer hie das Elend bauen will«, im Lindenschmidtton, Judaslied). Die Melodien bleiben hinsichtlich ihres Umfanges in der Regel in den

Grenzen einer Oktave, so dass sie von hohen wie tiefen Stimmen zusammen einstimmig gesungen werden können.

Mit Rücksicht auf den Umfang der Melodie und die Entfernung des höchsten und tiefsten Tones derselben vom Grund- (meist auch Schluss-) ton können wir auch hier, wie beim Choral, authentische und plagale Tonarten feststellen. So gehört das Lied »Innsbruck, ich muss dich lassen« der hypojonischen Tonart an, da sich die Melodie zwischen Quinte und Quinte bewegt, während der Grundton den Mittelpunkt bildet. Das Lied »Es fuhr ein Maidlein übern See« gehört der dorischen Tonart an, es erstreckt sich von $\underline{c}—\underline{d}$. Daraus ersehen wir auch, wie die Regel, dass authentische Töne den ambitus nach der Tiefe um einen Ton überschreiten dürfen (hier c), auch beim Volksgesang beobachtet wurde. Ein Beispiel dafür, dass plagale Töne nach der Höhe zu einen Ton ansetzen dürfen, giebt die Melodie »Gelobet seist du« (mixolydisch auf g , Umfang $\underline{d}—\underline{e}$). Sehr häufig begnügt sich die Melodie mit fünf oder sechs Tönen, sie steigt vom Grundton zur Quinte oder Sexte und kehrt wieder zurück (z. B. »Aus fremden Landen komm ich her« oder »Dein G'sund mein Freud«). Unsere Volksmelodie kennt schon sehr frühe die Ausweichungen in die nächstverwandten Tonarten, besonders sind bedeutungsvollere Einschnitte dadurch ausgezeichnet. Während aber früher die Ausweichungen (Modulationen) von einer Kirchentonart in die anderen Kirchentonarten erfolgten (z. B. »Gelobet seist du« etc. [in der mixolydischen Tonart] modulirt im 1. Abschnitt ins jonische, kehrt im 2. Abschnitt zur Tonart zurück, modulirt im 3. ins dorische und kehrt im 4. wieder zurück), weichen spätere Lieder der als Dur und Moll sich allmählich geltend machenden jonischen und aeolischen Tonart mehr in die Tonart der Oberdominante ($C—G$, $a—e$) oder der Paralleltonart (von Dur in die Molltonart gleicher Vorzeichnung oder umgekehrt, also $Cdur—amoll$), seltener in die Tonart der Unterdominante ($C—F$, $a—d$) aus. Diese Ausweichungen treten bei einfacher Harmonisirung der Lieder deutlich zu Tage.

Der veränderte Charakter der Kirchentonarten, das Hinneigen derselben zu unserem Dur und Moll, die Anwendung von den in der *musica ficta* begründeten Erhöhungen und Erniedrigungen müssen bei Uebertragungen der Volkslieder in moderne Noten und Tonarten wohl berücksichtigt werden. Es kommt nicht selten vor, dass eine Melodie in Bezug auf Tonart verschiedener Auffassung unterliegt oder in den Aufzeichnungen die Tonart ändert (z. B. »Freu dich, du werthe Christenheit« ursprünglich mixolydisch, wie noch heute die 5. Note [»werthe«] erkennen lässt, später jonisch). Es giebt auch Melodien, welche nicht in der Haupttonart abschließen*).

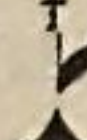
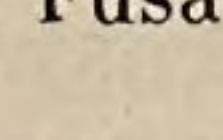
*) Z. B. Musikal. Beil. C, Nr. 46, 47.

13.

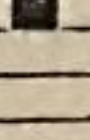
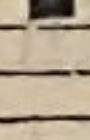
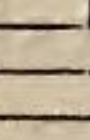
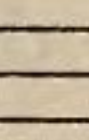
Die Melodien des Volksliedes gehören zur mensurirten Musik; die Dauer der einzelnen Töne ist streng gemessen und zwar nach einem bestimmten Werthverhältnis, in dem die verschiedenen Töne zu einander stehen. Die Melodien zeigen rhythmisch gegliederten Bau, dessen einzelne Theile von bestimmtem Umfange sind und in bestimmtem Verhältnisse zum Ganzen stehen. So mannigfaltige Formen vorkommen und so viele Ausnahmen von gewissen, heute aus ihnen konstruirten Regeln sie auch zeigen, es herrscht in ihnen Gesetzmäßigkeit.

14.

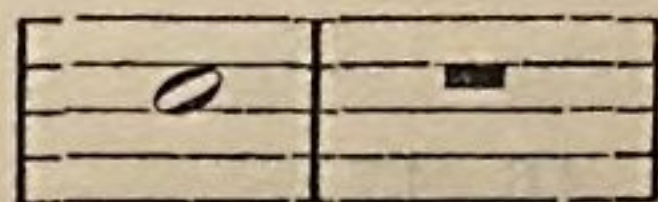
Die Mensuralnoten stehen im Gegensatze zu der Notenschrift des Chorals. Jene sind Tonzeichen, die eine bestimmt gemessene Dauer anzeigen, diese schließt trotz der Aehnlichkeit mit der Form einiger Mensuralnoten den Begriff einer bestimmten Tondauer vollständig aus. Die in den für unsere Kenntnis des Volksliedes in Betracht kommenden mehrstimmigen Tonsätzen und Liedern angewendeten Tonzeichen sind folgende:

	Maxima,	auch: 
	Longa,	auch: 
	Brevis,	auch: 
	Semibrevis,	auch: 
	Minima	(auch: )
	()	Semiminima
	Fusa	
	()	Semifusa

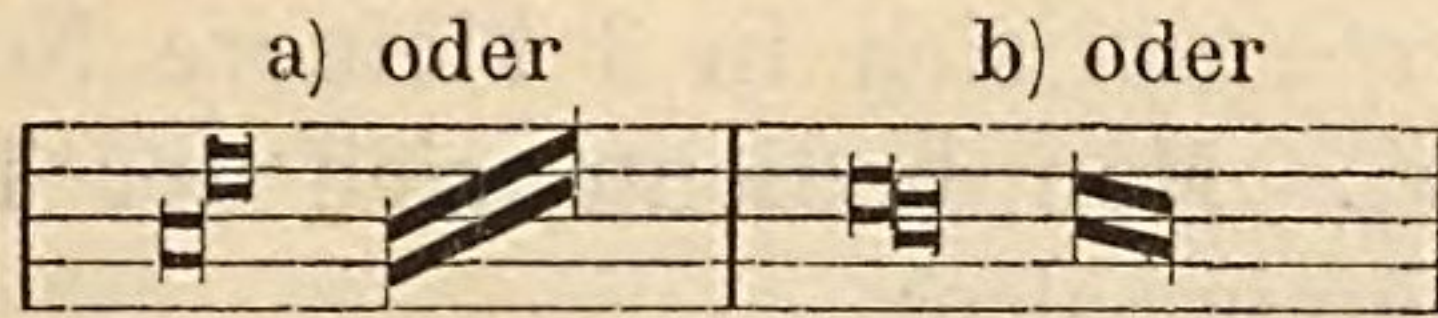
Diesen stehen als Schweigezeichen (Pausen) gegenüber:

						u. s. w.
Pausa maxima	2- oder 3-zeitige Pausa longa	Pausa	Semipausa	Susprium	Semi-susprium	

Der Semibrevis entspricht also die Semipausa; aus beiden ist unsere heutige ganze Note und die ihr entsprechende Pause entstanden



Unsern auf einer Textessilbe zu singenden (gebundenen) Noten entsprechen in der Mensuralmusik die Ligaturen, die entweder a) steigende oder b) fallende Tonschritte darstellen



Im Anschluss an das unter Ziffer 32 des vorigen Abschnittes Gesagte sei bemerkt, dass die ältesten Mensuralnoten die Longa (■) und Brevis (■) sind, deren erste entweder das doppelte oder dreifache der zweiten galt. Diese beiden genügten, um nach unserer Auffassung den Tripeltakt zu gewinnen; die Longa nahm, wenn ihr eine Brevis folgte, 2 Zeittheile, diese 1 Zeittheil in Anspruch, folgte ihr wieder eine Longa, so galt sie meist einen vollen dreizeitigen Takt. Es sind auch in den ältesten Tonsätzen ausschließlich die Tripeltakte angewendet. — Seit Franco von Köln kommen noch die Maxima und Semibrevis (gefüllt) und später die Minima hinzu. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts kommen die weißen (ungefüllten) Noten allgemein in Aufnahme und dienen vorzüglich zur Darstellung unseres Liedes*). Wenn dazwischen gefüllte Noten (Hemiolen) erscheinen, so tritt in der Regel eine Aenderung in der Dauer der betreffenden Töne oder irgend eine Änderung im Rhythmus ein.

15.

Unserem Begriff von Takt entspricht im Allgemeinen der Ausdruck Mensur (Messung) bei den Alten. Die Mensur wurde auf die 4 größten Notengattungen angewendet und konnte eine perfekte und imperfekte sein. Perfekt wurde sie genannt, wenn jede Note 3, imperfekt, wenn sie 2 Noten der nächst niederen Gattung umfasste. Drei schien den Alten die vollkommenste unter allen Zahlen nach dem sich auf sie stützenden Begriff der Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit.

Für die perfekte Messung setzten sie als »rhythmisches Vorzeichen« den geschlossenen Kreis, für die imperfekte den unvollendeten Kreis ○, C.

So konnte die Maxima einer perfekten und imperfekten Messung theilhaftig werden, man nannte das Maß *Modus major*, das Maß der Longa = *Modus minor*, das Maß der Brevis = *Tempus*, das Maß der Semibrevis = *Prolatio*. Umfasste die Maxima 3mal eine Longa, so setzte man ○3, enthielt sie nur 2, so: C3. Enthielt die Longa

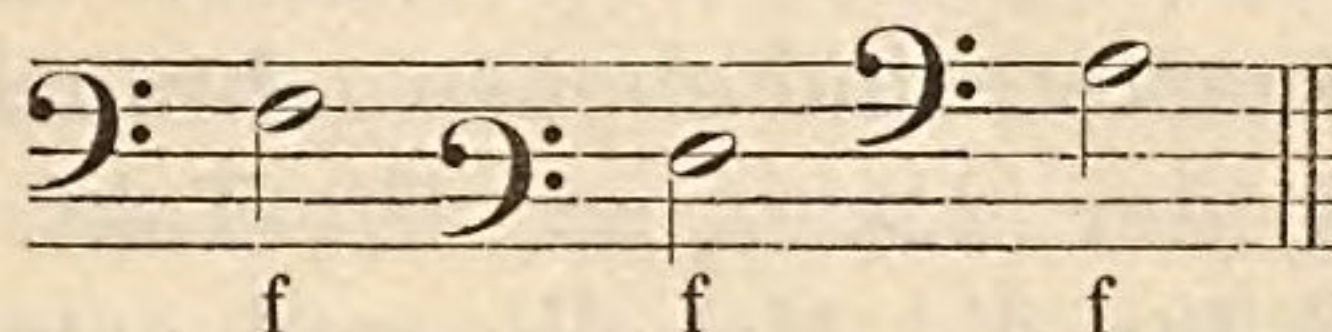
*) Die maßgebenden Forschungen in dieser Beziehung verdanken wir hauptsächlich

1. Heinrich Bellermaun (»Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts« 1858),
2. Gustav Jacobsthal, (»Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts« 1874).

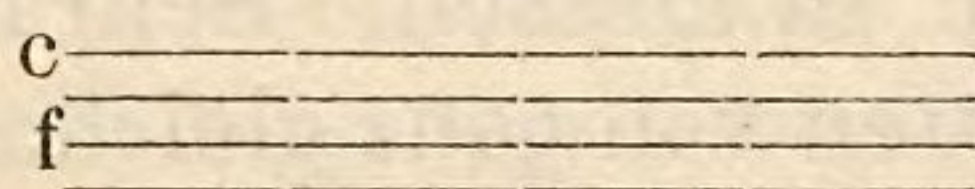
Töne anfügen, versetzten die Alten ihre Schlüssel innerhalb eines Tonstückes auf die verschiedenen Linien und erreichten damit Aehnliches. Die am häufigsten gebrauchten Schlüssel sind die *C*- und *F*-Schlüssel.

Der *C*-Schlüssel (häufigst vorkommende Form: C) zeigt, wo er auch stehe, den Sitz des eingestrichenen *c* an. Er findet sich auf allen Linien des vierlinigen Notensystems und kommt sogar hier und da auch auf der sich zu diesen vier Linien hinzugesellenden fünften Linie vor. Steht er auf der 1. (untersten) Linie, so heißen wir ihn Diskant- (Sopran-)schlüssel, auf der 3. = Alt-, auf der 4. = Tenorschlüssel.

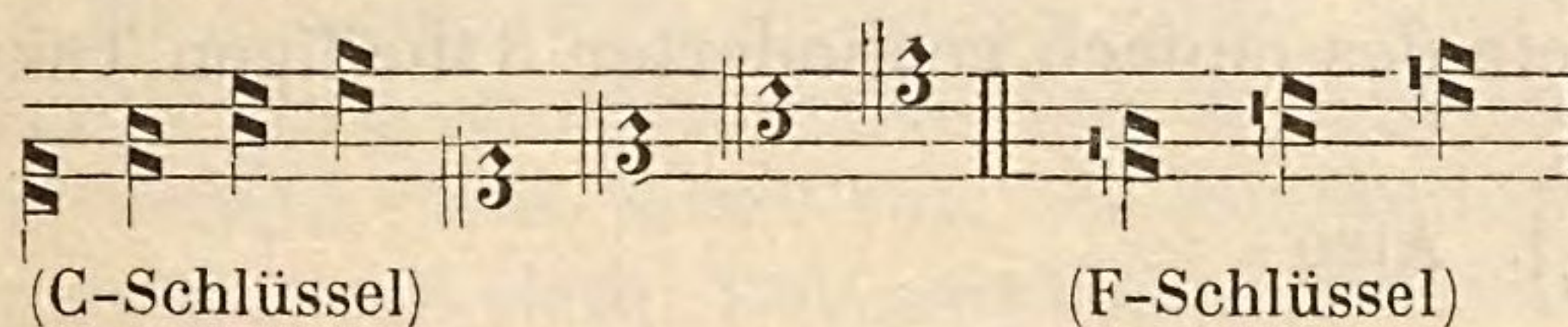
Der *F*-Schlüssel zeigt den Sitz des kleinen *f* an und ist uns heute als Bassschlüssel auf der 4. Linie geläufig, er findet sich früher auch auf der 3. und 5. Linie (häufigst vorkommende Form: F)



Diese beiden Schlüssel stehen an Stelle der alten farbigen Linien, und sie treten in Choralbüchern des gregorianischen Gesanges ursprünglich entweder als Buchstaben, die den betreffenden Linien vorgesetzt sind



oder in folgender Gestalt



und in mancherlei anderen Formen auf.

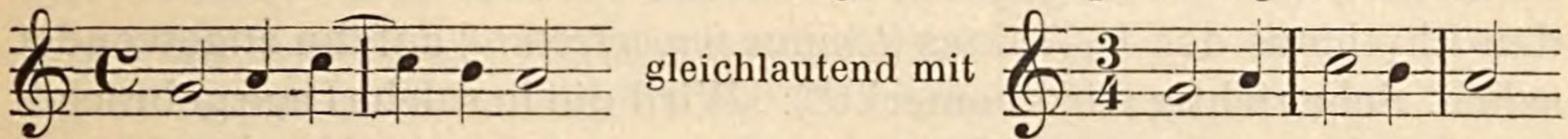
Aus der Vorzeichnung des *g* entwickelte sich der Violinschlüssel, der auf der 2., seltener auf der 3. Linie zu stehen pflegt und den Sitz des eingestrichenen *g* angiebt



In Betreff des musikalischen Rhythmus unseres Liedes bemerken wir, je näher wir an das 16. Jahrhundert kommen, eine große Mannigfaltigkeit der Formen im Ganzen und im Einzelnen gegenüber unseren heutigen volkstümlich gewordenen Melodien. Die letzteren zeigen zumeist ein sich stets gleich bleibendes Taktmaß, also eine regelmäßige Anordnung schwerer und leichter Zeiten, was auch in dem Verhältnisse der zeitlichen Ausdehnung der einzelnen Melodieabschnitte zu einander zum Ausdrucke gelangt. Wir haben im

ein sich stets gleich bleibendes Taktmaß, eine sich in der Regel gleich bleibende Vertheilung des Zeitgewichts. Unser deutsches Volkslied aber kann nicht immer mit einem sich gleich bleibenden Taktmaß gemessen werden. Es giebt Lieder, bei denen eine Änderung in der Vertheilung des Gewichtes, ein Wechsel des Gewichtes eintritt, Lieder mit rhythmischem Wechsel.

Dieser Umstand bestimmt uns, den Liedern einen Taktwechsel zuzuschreiben. Wir erreichen zwar auch durch Synkopirungen (Zusammenziehung von leichten und schweren Takttheilen) einen Wechsel des Gewichtes, wie nachfolgendes Beispiel zeigt:



indessen kamen diese früher, wie heute, wohl nur vorübergehend vor, und ist es natürlicher, wenn wir die alten Volkslieder, welche häufigeren Wechsel des Gewichtes zeigen, mit Taktwechsel notiren. Nicht selten veranlassen Übertragungen der alten Lieder in unseren modernen, sich gleichbleibenden Takt Missverständnisse und schiefe Urtheile in Betreff der Deklamation des Textes, von der man im Allgemeinen doch getrost behaupten darf, dass sie der beim modernen volksthümlichen und theilweise Kunstliede geübten in keiner Weise nachsteht und andererseits eine viel abwechslungsreichere ist. Es kann nicht geleugnet werden, dass manchmal der musikalische Rhythmus und der sprachliche sich durchaus nicht decken, das hatte aber seine Berechtigung zu allen Zeiten und kommt auch jetzt noch und gerade in Liedern nicht selten vor, die musikalisch sehr gehaltreich und bedeutungsvoll sind. Der musikalische Rhythmus hat zwar die sprachliche Deklamation des Textes zu berücksichtigen, nicht aber sich ihr unbedingt zu fügen.

Die Weise »Innsbruck, ich muss dich lassen«^{*)} können wir wohl auch durchaus im $\frac{4}{4}$ Takt notiren z. B.:

Innsbruck, ich muss dich las-sen, ich fahr' da-hin mein Stras-
sen, in frem-de Land da-hin, mein' Freud' ist mir ge-nommen, die
ich nicht weiss bekommen, wo ich im E - - - lend bin.
v. Winterfeld^{**)} z. B. bietet sie so in einem vierstimmigen Satze

^{*)} S. Musikal. Beilage B Nr. 4.

^{**)} Der evangel. Kirchengesang u. sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. I. Theil 1843, Tonsatz Nr. 400 a.

des H. Isaac. Er und viele Andere stützen sich auf die kunstvollen mehrstimmigen Tonsätze der Kontrapunktisten des 14. und 15. Jahrhunderts, in denen unsere Melodien meist im Tenor liegen und mit ihren verschiedenen Rhythmen in die Mensur (hier etwa $\frac{4}{4}$ -Takt) der kontrapunktirenden Stimmen gebracht sind. Abgesehen davon, dass es nothwendig war, einerlei Maß für Tenor und die diesen melodisch überwuchernden Begleitungsstimmen zu geben, so zeigen uns jene kunstvollen Sätze mit dem Liede im Tenor nur, mit welcher berechnender Kunst die Meister den Rhythmus des Liedes jenem der begleitenden Stimmen gegenüber stellten. Sie wollten aber keineswegs den Rhythmus des $\frac{4}{4}$ -Taktes (*tempus imperfectum*) auf ihn angewendet sehen. Sehr richtig wird bemerkt*): »Wird die in solche Lage gebrachte Melodie frei und kräftig als Tonreihe von ganz selbständigem Rhythmus gesungen, so hebt sie sich in höchst reizvoller Weise von ihrer Umgebung ab«; sie schwebt frei über den anderen Stimmen, die einem anderen rhythmischen Gesetze folgen. »Die begleitenden Stimmen bilden einen arabeskenartigen Hintergrund, der wie auf einem Teppich in gleichgemessene Felder vertheilt ist: die Melodie steht darauf wie ein individuell geformtes Bild«. Der anders geartete Melodiekörper sollte sich von den übrigen Stimmen abheben, wie auch die Aufschrift der Tenorstimme von G. Forster's »*außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein*« andeutet: »*Mein art und weiß in mittel maß gen andern stimmen ist mein straß: Die habent acht auff meine stimm; den Mennern ich für andern zim*«.

Also nicht nach den Schulregeln der Accentuation unseres $\frac{4}{4}$ -Taktes sind Textlegung und Melodie zu beurtheilen, wie es denn ganz falsch ist, wenn behauptet wird, das Volkslied betone sinnwidrig, es lege in obigem Liede z. B. den Accent auf die Nebensilben »lassen« und »Straßen«, sondern die Liedmelodie ist auch hier nach dem ihr innewohnenden Rhythmus vorzutragen.

Bei den einfachen Tonsätzen, häufig nur »Harmonisirungen« solcher Lieder, wie sie evangelische Choralbücher zeigen, wo die Melodie im Sopran liegt und weitaus Hauptsache ist und sein muss, empfiehlt es sich, zunächst in der uns geläufigen Weise den Taktwechsel vorzuschreiben und demgemäß Taktstriche zu setzen (wie z. B. im badischen Choralbuch 1883 und in den »Orgelvorspielen zu Kirchenmelodien« von Ph. Wolfrum [2 Hefte bei Schauenburg in Lahr], die solche Melodien mit Taktwechsel als c. f. behandeln), später, nachdem Organisten und Kantoren mit dem Rhythmus vertraut gemacht sind, mag die fortlaufende Notirung ohne Taktstriche (wie im bairischen Choralbuch 1854) wieder Platz haben. Die Notirung in einerlei Takt (in der Regel $\frac{4}{4}$ -Takt) schlägt meist zum Nachtheil der Sache aus, sie erscheint bei einfachen Sätzen auch zwecklos und sinnwidrig. Der einfache Isaac'sche Satz ist danach in der Art, wie ihn Wüllner (Chorübungen der Münchener Musikschule, 1884, III. Stufe) bietet, entsprechender und namentlich der gegenwärtigen musikalischen Anschauungsweise zusagender übertragen.

*) Liliencron, Einl. S. 29.

19.

Der Taktwechsel, dessen Mannigfaltigkeit an den Liederbeispielen des 16. Jahrhunderts genauer beobachtet werden kann, ist etwas unser Volkslied ganz besonders Auszeichnendes. Er ist noch nicht völlig dem Volksbewusstsein entschwunden, wie man z. B. das volksthümliche Lied »Prinz Eugen, der edle Ritter« in einem Wechsel von $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt und manche andere Lieder, sowie Tanzlieder oder Tänze, die früher mit dem Liede in engster Beziehung standen, mit wechselndem Takte heute noch im Volke hören kann, aber er war und ist den Kreisen, welchen die Leitung des Volksgesangs z. B. in der Kirche obliegt, häufig so etwas überraschend Neues, dass noch vor 30 Jahren sein Vorhandensein im früheren Volksgesange ernsthaft bezweifelt werden konnte.

Aber nicht durch Taktwechsel allein, durch lebensvollere, reichere rhythmische Gestaltung überhaupt zeichnet sich unser Volkslied vor aller heutigen volksthümlichen Musik aus. Und hiezu sei bemerkt: Man hat sich den Gesang der Lieder im Allgemeinen in frischem, lebendigen Zeitmaß zu denken, natürlich so, dass Art und Inhalt des Liedes, ob Tanzlied oder Ballade tragischen Inhalts, Zechlied oder geistliches Lied, auf den Vortrag der Melodie einwirkt.

Anm. 1. Mit dem Gemeindegesange, wie er im Laufe namentlich der letzten hundert Jahre im evangelischen Gottesdienste künstlich gezüchtet wurde, und wie wir ihn jetzt noch in den meisten evangelischen Kirchen des nördlichen Deutschlands hören können — man erinnere sich z. B. des endlos gedehnten und verzerrten Gesanges der »choralmäßig« gestalteten Melodie »Wer nur den lieben Gott lässt walten« seitens einer Sonntagnachmittagsgemeinde in einer großen gothischen Kirche im Hochsommer — mit einem solchen langweiligen, öden, geisttödtenden Musiciren hat jener begeisterte Volksgesang keinerlei Berührungspunkte. Aber der Gesang der »Wacht am Rhein«, wie wir ihn während des deutsch-französischen Krieges und nach demselben bei Volksfesten und sonstigen Gelegenheiten hören konnten und noch hören, mag annähernd ein Bild des Vortrages auch jener alten Lieder geben. Auch Gemeinden, in denen wie z. B. in Baiern der sogenannte rhythmische Choral seit mehr als 30 Jahren durch verständige Organisten gepflegt wurde, kommen ihm jedenfalls ziemlich nahe.

Anm. 2. Johannes Zahn theilt in seinem »Handbüchlein für evangelische Kantoren und Organisten« (1883) die Kirchenmelodien des 16. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Rhythmus in vier Klassen:

a) Melodien mit rein accentuirendem Rhythmus, in denen betonten und unbetonten Silben durchweg gleich lange Noten gegeben sind. (Vgl. Mus. Beil. A. Nro. 1, wo nur die erste Silbe jeder Zeile kürzer ist, die häufig auch eine längere Note aufweist *), wie bei Nr. 3) in der 1. Zeile.

*) Ich halte übrigens nach mir von Herrn Professor Dr. Braune zu Theil gewordenen Andeutungen die Ausstattung der leichten Silbe am Anfange eines Liedes mit einer längeren Note, als sie die folgende schwere Silbe hat (also: »Da Jesus an dem Kreuze hing«) für nicht volksmäßig. Sie dürfte zum Theil auf eine Manier der Kontrapunktisten jener Zeit zurückzuführen sein, zum Theil auch — namentlich bei Melodien des 16. Jahrhunderts (z. B. »Durch Adams Fall etc.«, wo alle Zeilen ähnlich anheben) — den Einfluss des Meistergesangs (dessen »Pausen!«) ver-

b) Melodien mit accentuirendem Rhythmus:

- 1) in der Vergrößerung, (vgl. Mus. Beil. A, Nro. 2 bei »Sünder« ge-
»boren« etc., wo Haupt- und Nebensilben mit doppelt so langen Noten
als sonst ausgestattet sind);
- 2) in der Verkleinerung, (Beil. E, Nro. 5 bei »tiefer« »ich zu« etc.,
die mit halb so langen Noten ausgestattet sind wie »Noth schrei« »Dir
Herr« etc.).

c) Melodien mit quantitirendem Rhythmus, in denen betonte Silben durch doppelte oder mehrfache Zeitdauer hervorgehoben werden (vgl. Beil. A, Nro. 6).

d) Melodien mit wechselndem Rhythmus, in denen abwechselnd quantitirender und accentuirender Rhythmus angewendet ist (wie in Nro 4 der Beil. B).

Diese Eintheilung kann auf die Melodie des Volksliedes überhaupt übertragen werden. Natürlich giebt es auch hier mancherlei Abweichungen von der Regel, und treten in einzelnen Liedern die verschiedenen Rhythmen in mannigfachster Weise vermischt auf.

20.

Was nun das geistliche Volkslied und den geistlichen Volksgesang der Deutschen betrifft, so haben wir die Uranfänge desselben in dem Rufe der von griechischen Christen nach Italien und von römischen Mönchen nach Deutschland verpflanzten Worte »Kyrie eleison« zu suchen. Er ertönte bei bestimmten feierlichen Anlässen, bei Prozessionen, Kirchgängen, Heiligenfesten, Heerfahrten, vor dem Beginne der Schlacht, oft mehrere hundert Male, häufig in Verbindung mit dem »Christe eleison«. Es ist anzunehmen, dass diesem Kyrie eleison vom 9. Jahrhundert an, jedenfalls von Geistlichen, deutsche Verse vorgesetzt wurden, welche die 4zeilige lateinische Hymnenstrophe nachahmten (wie z. B. ein Bittlied auf den hl. Petrus) und in dieser Form beim Volke Eingang fanden. Das erste liedförmige Stück, das dem Volksgesange gedient haben mag, besteht *) in einem Leis von 2 Kurzzeilen in älterer und jüngerer Fassung. Unter »Leis« versteht man ein geistliches Lied, dem das Kyrie eleison angehängt ist. Dieser Name blieb auch später noch dem geistlichen Liede, als das Kyrie eleison in Wegfall kam. Auch kommt der Name Ruf, namentlich bei Bittliedern, in denen die Heiligen angerufen werden, häufig vor. Seit dem 12. Jahrhundert haben wir mancherlei Weihnachts-, Oster- und Pfingstleisen, die im Volke entstanden und vom Volke gesungen wurden.

Wenig volksthümlich waren die aus jener Zeit in größerer Zahl uns erhaltenen Leiche, Lobgesänge auf die Jungfrau Maria, die Drei-

rathen. — Es empfiehlt sich sehr, bei Bestrebungen des sog. rhythmischen Chorals diese Manier oder Künstelei thunlichst zu vermeiden — sie ist dem echten Volksgesang fremd und kann den rhythmischen Choral leicht in Misscredit bringen.

*) Nach Koberstein, Gesch. der deutschen National-Litteratur, umgearbeitet von Bartsch, 6. Aufl., 1884, S. 67 u. 68, wo aber der Bittgesang auf den hl. Petrus fälschlicherweise unter die sequenzartigen Dichtungen gerechnet wird.

einigkeit, Passion etc. oder Gebete enthaltend; sie sind Produkte der gelehrten Poesie, wenigstens den Formen derselben nachstrebend.

21.

Deutsche geistliche Lieder oder Leisen wurden vom Volke gesungen bei Wallfahrten, Bittgängen, Prozessionen, Kirchweihen, Heiligenfesten, bei den schon seit Ende des 13. Jahrhunderts, namentlich in der Weihnachts-, Passions- und Osterzeit in Aufnahme kommenden Aufführungen volkstümlicher geistlicher Schauspiele. Es war auch an hohen Festtagen hie und da dem Volke gestattet, »in den Gesang der Sequenzen mit einem deutschen Liede einzugreifen«, wie z. B. in den Gesang der Sequenz: *Victimae paschali laudes* mit dem Liede »Christ ist erstanden« oder dem der Sequenz: *Grates nunc omnes* das »Gelobet seist du, Jesu Christ« folgen zu lassen. In mancher Diözese mochte sich sogar der Gebrauch eingeschlichen haben, vor und nach der Predigt — einem übrigens mehr nebensächlichen Theile der gottesdienstlichen Feier — ein deutsches Lied zu singen. Doch sind das Ausnahmefälle. Im Allgemeinen war das deutsche geistliche Lied von der Kirche sorgsam überwacht, meist für gefährlich gehalten und oft als ketzerisch ausdrücklich verboten*).

So konnte sich unser geistlicher deutscher Volksgesang in vor-reformatorischer Zeit nie einer allgemeinen, geordneten Pflege und Uebung erfreuen. Erst dadurch, dass ihm »innerhalb der gottesdienstlichen Liturgie eine Stelle eingeräumt wurde«, wie es im evangelischen Gottesdienste der Reformatoren geschah, wurde jene Blüthe des deutschen geistlichen Volksliedes hervorgerufen, die als evangelisches Kirchenlied bekannt ist.

Die hier noch zu erwähnenden Geißlerlieder des 13. und 14. Jahrhunderts haben wohl keinen nachhaltigeren Einfluss auf das geistliche Lied zu üben vermocht; wenigstens bieten sie in musikalischer Beziehung so wenig Neues und Eigenartiges**), wie der Gesang der Wiedertäufer im 16. Jahrhundert.

22.

Die deutschen geistlichen Volkslieder sind wohl im Allgemeinen älteren Ursprungs als die Mehrzahl der uns bekannten weltlichen Volkslieder, wenigstens in ihrer ursprünglichen Form besser erhalten als diese. Sie neigen mehr den Kirchentönen zu; auch in ihrer rhythmischen Gestaltung und melodischen Führung treffen wir Züge, die — nach unserer heutigen Auffassung wenigstens — nicht deutsch volksmäßig, sondern dem lateinischen Choral verwandt zu sein

*) Hoffmann von Fallersleben, Gesch. des deutschen Kirchenl. II. Aufl. Einl. S. 4.

**) Ein Beispiel bietet Bäumker (das kath. deutsche Kirchenlied II, Nr. 183).

scheinen. Auch die dichterischen Maße mancher dieser Lieder müssen als dem Volksgesange nicht geläufig bezeichnet werden. Ferner ist nicht zu verkennen, dass sich in ihren Melodien ein weit bescheideneres Wesen ausspricht, als selbst schon in den volksthümlichen Melodien lateinischer Kirchenlieder.

Doch finden wir neben Manchem, was noch von einer gedrückten, nicht so ganz lebensfrohen Stimmung zeugt, Urkräftiges und Begeisterndes.

Melodien wie »Christ ist erstanden« oder »Nun bitten wir den heiligen Geist« zählen wohl für alle Zeiten zu den werthvollsten Perlen deutschen geistlichen Volksgesanges. Leider sind sie bei den meisten evangelischen Gemeinden unter dem Schutte moderner Liederware vergraben!

Aber es sind doch die meisten dieser Melodien echte Volksmelodien; einzelne konnten auch weltlichen Texten angeeignet werden. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass hinsichtlich der Melodie die Grenzen unseres Liedes und des spät-lateinischen Kirchenliedes sich nicht so genau abstecken lassen, dass man genau angeben könnte, was kirchlicher Hymnus und deutsche geistliche Melodie ist (vgl. z. B. Nr. 2 der mitgetheilten deutschen geistlichen Lieder).

23.

Es seien die wichtigsten der deutschen geistlichen Volkslieder in der Folge der kirchlichen Feste aufgeführt:*)

a) Weihnachten:

1. »Gelobet seist du Jesu Christ«; dieses Liedes wird nach Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied, I, S. 273 schon im Jahre 1370 Erwähnung gethan; es findet sich mit Melodie zuerst gedruckt in dem ersten sozusagen »officiellen« evangelischen Gesangbuch von Walther (Walter) 1524.

b) Passion:

2. »O du armer Judas«, Melodie schon um 1390 handschriftlich mit dem Text »Eia der großen Liebe, die dich gebunden hat« und gedruckt 1527 nachzuweisen; wie dieser Text, so hängt vielleicht auch die Melodie mit dem lateinischen Liede: »*Laus tibi Christe*« zusammen; es hätte sich dann das Volk eine kirchliche Melodie mundgerecht gemacht und zu vielen geistlichen (wie eben angegeben, oder »O wir armen Sünder«) und weltlichen Texten gesungen.

3. »Da Jesus an dem Kreuze stund« (hing), das Lied von

*) Musikalische Beilage A.

den 7 Worten. Die evangelischen G.-B. setzen den Ton als bekannt voraus, der 1545 zuerst, aber zu »In dich hab ich gehoffet, Herr« gedruckt erscheint, nachdem das Schumann'sche G.-B. von 1539 schon den Text der 7 Worte gebracht hatte. Text und Melodie bringt zuerst zusammengedruckt das katholische G.-B. von Leisentrit 1567 mit der Bemerkung »im alten Ton«.

c) O s t e r n :

4. »Christ ist erstanden von der Marter alle« (oder auch »Christ ist erstanden, judas ist derhangen«) nach hymnologischen Forschungen »das älteste erhaltene Lied des deutsch-geistlichen Volksgesanges«,*) jedenfalls schon um 1450 bekannt. Die Melodie ist handschriftlich aus dem 15. Jahrhundert erhalten; sie zeigt mancherlei Verwandtschaft mit der Sequenz »Victimae paschali laudes«. Im Erfurter Enchiridion (gedruckt »zum schwarzen Horn«) 1524 steht sie etwas geändert bei dem von Luther gedichteten Text »Christ lag in Todesbanden«; der originale Text erscheint 1529 in Klugs G.-B.***) und mit Melodie in allen späteren evangelischen Gesangbüchern (Klug 1535). Die Lesart des Schumann'schen Gesangbuches 1539 ist die bei Protestanten wie Katholiken allgemein verbreitete.

5. »Christ der ist erstanden«, eine zweite bei H. Finck 1536 zuerst gedruckte Melodie, welche 1560 dem Text »In dich hab ich gehoffet, Herr« zugeeignet wurde.

6. »Erstanden ist der heilige Christ«. Die Melodie ist jedenfalls deutsche Volksweise und gehörte ursprünglich vielleicht einem der mancherlei Osterlieder von den heiligen drei Frauen (»Es gingen drei Fräulein also früh«) an, nicht dem lateinischen »Surrexit Christus hodie«. In vielen evangelischen und katholischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts zu finden (vgl. Böhme S. 663). Betreffs der in der musikalischen Beilage gebotenen 2. Melodie (Diskant des Triller'schen Satzes) mag die Vermuthung, dass sie dem »Surrexit Christus hodie« angehöre, richtig sein.

Eine dritte Melodie zum 2zeiligen Texte dürfte auch dem alten deutschen geistlichen Volksgesang entstammen.

7. »Freu dich du werthe Christenheit«. Melodie und Text beisammen bei H. Finck 1536; beide nach Bäumker (I, 545) handschriftlich schon im »Miltenerberger Processionale« im 15. Jahrhundert; die Melodie 1524 bei Walther zu dem Text »Es ist das Heil uns kommen her«, dem sie verblieb. Die Annahme, dass die Melodie dem weltlichen Volksliede angehört habe, ist unbegründet.

*) Böhme S. 660.

**) welches seit 1788 verschollen ist.

d) Himmelfahrt:

»Christ fuhr gen Himmel«, textlich eine Nachbildung von »Christ ist erstanden«, die Melodie ziemlich dieselbe.

e) Pfingsten:

8. »Nun bitten wir den heiligen Geist«, mit seiner Melodie jedenfalls dem 12. Jahrhundert angehörig, nach Bruder Berthold von Regensburg (im 13. Jahrhundert) »ein sehr nützlicher Sang«. Die Melodie steht zuerst gedruckt mit dem von Luther erweiterten Texte 1524 bei Walther. Die allgemein angenommene Fassung 1534 (1529) bei Klug.

9. »Komm heiliger Geist Herre Gott erfüll mit deiner Gnaden Gut« etc., ein deutsches Lied, das sich nur an den Gedankengang der aus dem 11. Jahrhundert stammenden Antiphon »Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium« etc. hält. So lange Bäumker (katholisches Kirchenlied I) die Antiphon nicht findet, welche der Melodie zu Grunde liegen soll, wird diese wohl als deutsche Volksmelodie bezeichnet werden müssen. Es giebt zwei Fassungen der Melodie; die eine, reichere, gezieltere, ist vielleicht aus der zweiten erst gestaltet; sie wurde vorübergehend in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen (mehr in Süddeutschland, von 1533 an); die zweite, einfachere, ist seit 1524 im evangelischen Kirchengesange heimisch.

f) Sonstige Lieder:

10. »Gott sei gelobet und gebenedeiet«. Nach Bäumker (I, S. 719 und 720, wo das »Miltenerberger Processionale« aus dem 15. Jahrhundert und die »Crailsheimer Schulordnung« von 1480 als älteste Quellen citirt sind) behielt Luther das Lied in Text und Melodie bei, änderte nur den Schluss des Textes und dichtete zwei neue Strophen hinzu. 1524 (Walther) zuerst gedruckt.

11. »In Gottes Namen fahren wir«, ein Wallfahrtlied*), jedenfalls aus dem 12. Jahrhundert, da es schon Gottfried von Straßburg in seinem Tristan (um 1245) erwähnt. Die Melodie zuerst gedruckt bei Walther (1524) und mit dem Text versehen »Dies sind die heiligen zehn Gebot«, dem sie in der evangelischen Kirche zumeist verblieb, doch gab es hier auch Umdichtungen.

*) Hoffmann (S. 72) glaubt ein im 15. Jahrhundert viel gesungenes Lied und einen viel älteren Leich »In Gottes Namen fahren wir« unterscheiden zu müssen. Die von ihm angeführte für den Leich sprechende Münchener Handschrift dürfte aber, wie Böhme vermuthet, kein zusammenhängendes Ganze sein, wenigstens sind Abs. 3 und 4 Stücke aus dem Liede Nr. 12 (»Gott der Vater«).

12. »Gott der Vater wohn uns bei«, ein Bittfahrtlied auf den 25. April, St. Markustag. Melodie und Text, dieser »gebessert und christlich corrigirt« von Dr. M. Luther, zuerst gedruckt bei Walther 1524. Die Aenderungen Luthers beziehen sich immer auf Stellen, welche evangelischer Lehre zuwiderlaufen, wie hier die Anrufung der Maria und der Heiligen.

13. »Maria zart von edler Art«, ein Meistergesang aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, ging in der Fassung »O Jesu zart in neuer Art« mit seiner volksthümlichen Melodie 1534 ins Gesangbuch der böhmischen Brüder und in evangelische Gesangbücher über.

14. »Mitten wir im Leben sind«. Das Lied ist von Luther nach der Antiphon des Notker Balbulus (?) »Media vita in morte sumus« gedichtet, nachdem der lateinische Text schon im 15. Jahrhundert metrische und Prosa-Uebersetzungen erfahren hatte. Einen der Umdichter des 15. Jahrhunderts mag auch die schon im 15. Jahrhundert nachweisbare Melodie, welche an die Töne der Antiphon nur sehr leise anklingt, zum ersten Sänger haben. Seit 1524 haben wir die Melodie in einer jedenfalls von Luther und Walther stammenden musikalischen Fassung im evangelischen Kirchengesang, die auch für die katholischen Gesangbücher maßgebend wurde.

15. »Wir glauben all an einen Gott«, welches Lied dem Text der ersten Strophe und der Melodie nach deutsch und vorreformatorisch und in evangelischen Gesangbüchern als das »deutsche Patrem« bezeichnet ist. Luther hat die vorhandene Textesstrophe geändert und zwei neue dazu gedichtet. Während noch Winterfeld mangels entgegengesetzter historischer Beweise die Melodie Luther zuschreiben zu müssen glaubte, war es dem protestantischen Hymnologen Hoffmann von Fallersleben (Geschichte des deutschen Kirchenliedes 1854 S. 259) vergönnt, Text und Melodie unseres Liedes in einer Handschrift der Breslauer Bibliothek aus den ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts zu entdecken. Es ist also das Verdienst der protestantischen Forschung, Licht in diese Sache gebracht zu haben. Nun will 1862 Meister (das katholische Kirchenlied I, S. 29) diese Entdeckung seinen Lesern »nicht länger vorenthalten« und schreibt (S. 452): »dass diese, jedenfalls aus dem lateinischen Messgesange entstammende (!) Melodie, welche bis heute von allen protestantischen Hymnologen (!) mit völliger Entschiedenheit Luther zugeschrieben wurde, für uns handschriftlich bereits aus dem Jahre 1417 nachweisbar sei, habe ich oben S. 29 erwähnt«. Man sollte darnach fast meinen, Meister selbst sei der Entdecker oder zum mindesten, da auf S. 29 Hoffmann doch wenigstens genannt wird: Hoffmann sei katholischer Hymnolog. Auch sollte man meinen, Meister würde versuchen, einen lateinischen Meßgesang nachzuweisen, der Aehnlichkeit

mit unserer Melodie aufweist. Nichts von dem! Es mag hier doch seine besonderen Schwierigkeiten mit dem Zusammenstellen von entsprechenden Choralstücken haben, denn der Fortsetzer jenes Buches hat nur bezüglich der Melodie »Jesaja dem Propheten« die Erbschaft angetreten.

Die geistlichen Lieder mag abschließen und die weltlichen Lieder einleiten:

16. Das Jacobslied, ein Gesang der zum Grabe des angeblich in Compostella in Spanien gestorbenen Apostels Jacobus des Jüngeren Pilgernden. Der Text wurde geistlich parodiert und der Jacobston vielen geistlichen und weltlichen Texten beigegeben. Der geistlich parodierte Text »Welcher das Elend bauen will« erscheint 1540 (Zwick, Zürich) und mit Melodie 1552 (Leipzig, Berwald) im evangelischen Kirchengesang.

24.

Die Melodien zu weltlichen Texten zeigen auch die alten Kirchentonarten. Aber es herrschen hier jene vor, welche unserem Dur und Moll zu Grunde liegen (das Ionische, Aeolische) oder zu ihnen hinneigen, wie das Mixolydische, indem seine 7. Stufe hin und wieder erhöht erscheint, also dem Dur, oder das Dorische, indem seine 6. Stufe erniedrigt und seine 7. Stufe erhöht erscheint, also dem Moll näher gerückt ist. Im Allgemeinen darf man wohl sagen, dass hier die deutsche Musik sich zeitiger vom alten romanischen Tonsystem »emancipiert« zeigt, als in den Melodien zu geistlichen Texten. Deshalb sagen sie unserem Ohre auch durchschnittlich besser zu als diese. Innigkeit des Ausdruckes, des Schmerzes wie der Freude, paart sich in seinen edeln Vertretern mit vollendeter Form, die große Mannigfaltigkeit, namentlich reichen Wechsel des rhythmischen Baues aufweist. Man merkt den Liedern die Singlust ihrer Schöpfer an, deshalb begeistern sie auch wieder zum Singen. Die nicht selten vorkommenden Silbendehnungen, wobei eine kleine melodische Tonreihe einer Silbe zugewiesen erscheint (Melismen) — sie treten am häufigsten am Schlusse des ganzen Liedes auf — sind ein ganz besonderes Charakteristikum dieser Singlust, und man hat diese Melismen mit Recht auch im kirchlichen Volksgesange des 16. Jahrhunderts nicht entfernt. Allerdings hat man sich davor zu hüten, dass man melismatische Zuthaten der Kontrapunktisten, wie sie oft der Tenor — zumeist die melodieführende Stimme — ihrer Tonsätze zeigt, für echt volksmäßig nehme.

Manche unserer weltlichen Volksliedermelodien sind uns nur durch evangelische Gesangbücher des 16. Jahrhunderts erhalten worden, und es ist hier nicht selten die »Ton«-Angabe der einzige uns erhaltene Rest des weltlichen Textes.

25.

Es seien einige jener weltlichen Volkslieder mitgetheilt*), die später für den evangelischen Kirchengesang von Bedeutung wurden, und denen wir daher an anderer Stelle wieder begegnen werden:

1. »Insbruck ich muss dich lassen«, jedenfalls ein Volkslied des 15. Jahrhunderts, findet sich bei dem Tonsetzer H. Isaac (um 1470) im Tenor des *Christe* seiner *Missa carminum*, der Quodlibet-Volksliedermesse, und ist von ihm auch eigens vierstimmig so gesetzt, dass unsere Melodie im Diskant erscheint, wesshalb man häufig ihm das Lied zugeschrieben findet. In diesem vierstimmigen Tonsatze soll nach O. Kade (die deutsche weltliche Liedweise etc., Mainz, 1874, S. 17) unsere Melodie, weil im Diskant auftretend, eine von Isaac frei erfundene Gegenstimme zum Tenor — dem eigentlichen Träger der (nach Kade vielleicht auch von Isaac stammenden) Melodie — sein. Böhme, S. 334, bemerkt dazu, dass »so lange nicht schlagende Beweise für Kade's ungestützte Vermuthung beigebracht werden, wozu nur gehört, dass Jemand den von Isaac benutzten Tenor noch anderwärts auffände**)« — es bei der »zeitherigen allgemeinen Annahme bewenden« müsse. Es ist auch nicht anzunehmen, dass eine Gegenmelodie von Isaac als Tenor in der *Missa carminum* verwendet worden wäre, wo sie Ambros (III, S. 392) nachweist.

2. »Entlaubt ist uns der Walde«, wie das vorhergehende ein Abschiedslied, gedruckt 1535, nach Bode (Quellennachweis etc.) schon 1532 für die Laute.

3. Der Lindenschmid-Ton, eine sehr beliebte Volksweise, vielen weltlichen und geistlichen Texten des 16. Jahrhunderts als Ton vorgeschrieben, ist uns nach Böhmes Untersuchungen jedenfalls in der Melodie des evangelischen Kirchengesanges »Kommt her zu mir« (s. dieses) erhalten. Das Lindenschmidliedlein in seiner ältesten Form beginnt »Es ist nit lang, dass es geschah« oder auch »Was wöll wir aber heben an«.

4. Lied oder Ballade vom Grafen und der Königstochter »Könnst ich von Herzen singen«, von hohem Alter. Es sind zwei Melodien im evangelischen Kirchengesang (bei dem Texte »Hilf Gott dass mir gelinge«) vorhanden, von denen eine — wahrscheinlich die aeolische — mit dem genannten Texte in Verbindung gestanden ist. (Vgl. S. 76 Nr. 4 I und II.)

5. Der »Bruder Veitston«: »Gott grüß dich Bruder Veithe« ist uns vermuthlich im evangelischen Kirchengesang erhalten worden

*) S. Musikal. Beilage B.

**) Was nach O. Kades Mittheilungen in den Monatsheften für Musikgesch. 1873 zwar der Fall ist, aber doch nicht hinreichenden Grund für Kades Annahmen bieten dürfte. Vgl. den hierauf sich beziehenden Artikel von Dr. J. Faisst im gl. Bl. 1874 S. 26 ff.

(Böhme, S. 494 und 499) und zwar in der Melodie des evangelischen Jubelliedes »Lobt Gott ihr frommen Christen« von L. Hailmann 1530.

6. »Es fuhr ein Maidlein über'n See«. Mit diesem Liede hat es die gleiche Bewandtnis. Nach Böhme (S. 441) wurde seine Melodie sowohl mit der Tonangabe »Es fuhr ein Mädchen über den Rhein« dem 441. Psalm der sich durch Aufnahme von weltlichen Volksliedermelodien auszeichnenden niederländischen Psalmlieder (Souter Liedekens 1540), als in der Melodie des Ostergesanges von Th. Blaurer »Christ ist erstanden von dem Tod« (1537) und anderweitig im evangelischen Kirchengesang aufbewahrt.

7. »Einmal thet ich spatzieren«, ein Jägerlied oder Wege-
lied, dessen Melodie uns erhalten ist in der geistlichen Parodie des Textes und dem Kirchenliede »Von Gott will ich nicht lassen«.

8. »Mein Freud möcht' sich wohl mehren«, ein Liebeslied aus dem Locheimer Liederbuch (1450) (auch »Ich hört ein Fräulein klagen«).

9. Das Lied vom Buchsbaum und Felbinger, ein jedenfalls aus dem 14. Jahrhundert stammendes Volkslied vom Wettstreit zwischen Buchsbaum und Weide.

10. »Dein g'sund mein freud« oder »fröhlich bin ich aus hertzen grund«, weltliche Liebeslieder in Niederschriften und Drucken des 16. Jahrhunderts, deren Melodie im evangelischen Kirchengesange fortlebt (»Warum betrübst du dich mein Herz«).

11. »Herzlich thut mich erfreuen«, sehr beliebtes Mailied, Melodie 1545 gedruckt, die auch nach anderen Texten benannt wurde wie »Papiers Natur ist rauschen« oder »Mit Lieb bin ich umfangen«.

12. »Er ist der morgensterne«, ein weltliches Tagelied, dessen Melodie zuerst im evangelischen Kirchengesange (Parodie »O Christe Morgensterne«) gedruckt nachzuweisen ist.

13. »So wünsch ich ir ein gute nacht«, 1536 gedruckt, ein Lied des Abschieds von der Geliebten.

14. »Ich kumm aus frembden landen her«, ein sehr altes Räthsel-Lied, das beim Singen um den Kranz ertönte. Drucke der Melodie geben uns zuerst und hauptsächlich evangelische Gesangbücher mit dem Texte Luthers »Vom Himmel hoch da komm ich her« (1535).

III. Das evangelische Kirchenlied.

1.

Wir sprechen von einem solchen seit der Reformation, die sich namentlich auch darin bethätigte, dass für die deutsche Messe, für den deutschen Gottesdienst, deutscher Volksgesang vorgeschrieben wurde. Das idealste seiner Güter gab dem deutschen Volke den künstlerisch zu verarbeitenden Stoff; was Herz und Kopf beschäftigte, tönte der Mund aus im Kirchenlied des 16. Jahrhunderts; die letzte schöne Blüthe unseres Volksliedes ist das evangelische Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Wir dürfen ihm getrost und mit vollem Rechte die mit der Erstehung der jungen Kirche erklingende Weise »Nun freut euch, liebe Christen g'mein«, wie jene am Ausgange des 16. Jahrhunderts feierlich ertönenden »Wachet auf ruft uns die Stimme« und »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« zuzählen, wie auch noch Lieder späterer Zeit z. B. »Nun danket alle Gott«, wenn auch nicht gerade Volkslieder, so doch echt volksthümliche Lieder genannt werden müssen. Wo in diesem Zeitraume die musikalische mit der dichterischen Produktion nicht gleichen Schritt zu halten vermochte, da griff man ohne Bedenken zu den weltlichen Weisen früherer Zeit, was namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vielfach zu bemerken ist. Wir werden also das evangelische Kirchenlied der Reformationszeit im Wesentlichen als ein Volkslied — wenigstens nach seiner musikalischen Seite — kennen lernen, daneben aber doch jene Elemente es beeinflussen sehen, die den kirchlichen Gesang des vorreformatorischen Gottesdienstes ausmachten: den gregorianischen Choral mit den Hymnen und Sequenzen, sowie das spätere volksthümliche lateinische Kirchenlied.

2.

Von wesentlichem Einflusse auf die Gestaltung des evangelischen Kirchengesanges waren natürlich die Vorschriften der Reformatoren, vor allem Luthers. Was von alten deutschen geistlichen Liedern, von alten Hymnen etc. in den Gottesdienst für den Volksgesang herüberzunehmen sei, in welcher Weise diese eventuell zu ändern, in ihrem Texte »christlich zu corrigiren«, in ihrer Melodie volksthümlich zu gestalten seien, in welcher Weise namentlich während der ersten Jahre der Kirchenverbesserung Neues zu beschaffen sei, das Alles musste er in den Bereich seiner Fürsorge für die junge Kirche ziehen, nachdem er einmal erkannt hatte, welch mächtiger Verbündeter der

religiösen Sache in dem kirchlichen Volksgesange erwachsen könne. Wir wollen nun zunächst den Boden untersuchen, dem unser evangelisches Kirchenlied erwuchs, sowie die mancherlei Zubereitung, die er durch die Reformatoren erfuhr.

3.

Gewiss hätte das große Werk der Kirchenverbesserung, welche das deutsche Gemüth in intensivster und nachhaltigster Weise beschäftigte, im Volksliede seinen Widerhall gefunden, ohne dass es der Anreizung und Aneiferung Einzelner bedurft hätte, wie ja auch viele »Streit-, Sturm-, Straf- und Spottlieder« der Reformationszeit beweisen können. Aber sicherlich wären die Produkte der rastlos schaffenden Phantasie nicht so edle, so nachhaltig wirkende geworden, wenn diese nicht Luther in die Bahn seines evangelischen deutschen Gottesdienstes geleitet hätte. Es waren da von vornherein der Phantasie Schranken gesetzt, die Würdeloses, vom religiösen Kern Abschweifendes, dem Gottesdienste nicht Ziemendes, nicht überwuchern ließen. Das Volk gab mit seinem Liede dem von Luther ausgesprochenen Ideal der Gottesverehrung in innigster, begeistertster und in dieser Hinsicht später nie wieder erreichter Weise Ausdruck. Durch die Aufnahme dieses deutschen geistlichen Volksliedes in den Hauptgottesdienst, seine bevorzugte Stellung und Pflege in demselben wurde es Kirchenlied. Es bedurfte, strenge genommen, nicht irgend einer »Verschmelzung« volksthümlicher deutscher mit altkirchlicher Kunst, um das Kirchenlied zu gewinnen; nein, in der Hauptsache ward das von der evangelischen Kirche in Obhut und Zucht genommene deutsche geistliche Volkslied ohne andere Beihilfe Kirchenlied. Melodien wie »Nun freut euch liebe Christen g'mein«, »Aus tiefer Noth« (jonisch), »Es ist gewisslich an der Zeit« (*g g h a g*) oder später: »Aus meines Herzens Grunde«, »Ich dank dir schon« (Ach Herre Gott, mich treibt die Noth) sind kirchliche Melodien, ohne dass sie an den Choral oder die altkirchliche musikalische Kunst sich anlehnten, und sie sind zugleich echt deutsche Melodien. Freilich hat unser Kirchenlied durch Benutzung altkirchlicher Tonfolgen und Hymnenmelodien einen sehr schätzenswerthen Zuwachs erhalten, aber wir dürfen uns nicht verhehlen, dass solche Melodien (»O heiliges Licht, Dreifaltigkeit«, »Verleih uns Frieden gnädiglich«, »Christum wir sollen loben schon«, »Nun komm der Heiden Heiland« etc.) erst nachdem sie rhythmisch volksthümlich gestaltet worden waren, und kirchlicherseits das regelmäßige häufige Singen derselben angeordnet worden war, Anklang beim Volke fanden, und so erst Kirchenlieder in unserem Sinne wurden.

4.

Der Boden also, auf dem unser Kirchenlied erwuchs, war der des evangelischen Gottesdienstes. Auf einem anderen hätte es nicht gedeihen und sich nicht in der großartigen Weise entwickeln können, wie es der Fall gewesen ist. Vor der Reformation gab es zwar, wie wir gesehen, deutsche geistliche Volkslieder, diese führten aber ein bescheidenes Dasein, indem sie, wie bereits auseinandergesetzt, in der Regel nur bei außerliturgischen Feierlichkeiten, bei Kreuz- und Bittgängen, bei religiösen Volksschauspielen gesungen werden durften. Höchst selten war dem Volke gestattet, während des liturgischen Gottesdienstes einen deutschen Gesang zu singen. Was will es bedeuten, wenn am Osterfeste in Mainz vom Volke dreimal »Christ ist erstanden« oder in Schwerin am Weihnachtsfeste »Gelobet seist du Jesu Christ« gesungen werden durfte? *) Daraus, wie überhaupt aus der katholischen Anschauung und Betreibung des Gottesdienstes konnte sich kein Kirchenlied in unserem Sinne, kein deutsches kirchliches Volkslied entwickeln. Der Umstand, dass man katholischerseits die von den Reformatoren gesammelten und nach ihrem Bedürfnisse redigirten alten Lieder anstandslos herübernahm (Gesangbücher von Vehe 1537 und Leisentrit 1567), dass man ferner die schönsten Weisen des evangelischen Kirchenliedes des 16. Jahrhunderts in katholische deutsche Gesangbücher aufgenommen hat, beweist deutlich, dass es der Reformatoren bedurfte, uns ein deutsches Kirchenlied erblühen zu lassen, und dass wir die Blüthe desselben allerdings im 16. Jahrhundert suchen müssen, das uns echt deutsche, von gregorianischem Choral, Sequenzen, Antiphonen, Hymnen-Melodien unabhängige Weisen gegeben hat**).

5.

Wenn wir auf die Seite der Entwicklung des evangelischen Gottesdienstes eingehen, welche für unseren kirchlichen Volksgesang bedeutungsvoll wurde, so haben wir zunächst des hauptsächlichsten Gründers desselben, Dr. Martin Luthers, seiner Stellungnahme zur Musik überhaupt und zu der Musik des altkirchlichen Gottesdienstes zu gedenken, denn es steht wohl außer allem Zweifel, dass er weit aus den Hauptantheil hat an den theoretischen Bestimmungen wie praktischen Ausführungen alles auf kirchlichen Volksgesang Bezüglichen. Wie er die »deutsche Messe« einrichtete, so redigirte er auch

*) Wie der verdienstvolle Forscher Bäumker »Das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen«, II. Band, S. 12 ff., eingehend nachweist.

**) Vgl. dagegen Bäumker I, S. 39 Abs. 1.

Gesangbücher, welche die für den evangelischen Gottesdienst wünschenswerthen Lieder und Melodien enthalten.

6.

Dr. Martin Luther, geboren den 10. November 1483 zu Eisleben, erfreute sich in seiner Jugend einer schönen Singstimme, mit der er sich als Kurrendschüler sein Brot verdienen konnte, und die ihm dazu verhalf, dass ihn die Wittwe Cotta in Eisenach in ihr Haus aufnahm. Später verwandelte sich seine Knabenstimme in einen »kleinen tumperen« Tenor, den er in seiner mit seinen Freunden regelmäßig gepflegten Hausmusik (bestehend im Gesange mehrstimmiger geistlicher Lieder, Motetten etc., ein Beispiel giebt das von O. Kade 1871 herausgegebene, seinem Hauptinhalte nach jedenfalls aus dem Jahre 1530 stammende und ursprünglich Luther zugehörige Stimmbuch, »Luther-Codex« von Kade genannt) verwenden konnte. Er spielte fleißig und namentlich im engen Familienkreise gerne bei der häuslichen Andacht die Laute. Er zeigte große Liebe zur Tonkunst, Motetten von Josquin de Près, Senfl z. B. pries er in beredtester Weise, er suchte sich immerwährend in der Tonkunst zu vervollkommen, versuchte sich selbst mit Glück und Geschick im Entwerfen von Chorälen (z. B. zu den Einsetzungsworten), er drang auf eifrigste Pflege des Gesanges in Kirche und Schule, ja er war so begeistert für die Musik, dass er ihr den »nächsten locum« nach der Theologie einräumte. Es sei in dieser Beziehung nur verwiesen auf Luthers viel citirte »Lobrede auf die Musik« (1538)*), auf die Tischreden, auf die Zeugnisse seines Kantors und musikalischen Berathers und Gehilfen J. Walther (in M. Prätorius »*Syntagma musicum*« 1614 und 18), seiner Zeitgenossen und zum Theil auch Schüler Sleidan, Paul Eber, David Chyträus, J. Matthesius, C. Spangenberg, Nic. Selnecker.

7.

Luther hatte die größte Bewunderung für die zeitgenössische kirchliche musikalische Kunst, die in mehrstimmigen Tonsätzen bestand; er hatte die erhebende Wirkung des Kunstgesanges zu sehr an sich selbst erfahren, als dass er ihn im Kultus hätte missen können. Er würdigte auch den lateinischen (gregorianischen) Choralgesang und pflegte ihn in seinen Gottesdiensten. Aber das hinderte ihn nicht, dem deutschen Volksgesange Platz zu schaffen im Gottesdienste und ihm allmählich den Hauptantheil an der musikalischen Ausstattung des Gottesdienstes zuzuweisen. Er ging aber dabei vorsichtig zu Werke und behielt zunächst vom älteren Gottesdienste an musikalischen Stücken bei, was sich textlich nicht gerade im Widerspruch mit der evangelischen Lehre befand.

*) Die man z. B. im Auszug bei Winterfeld I, S. 175, nachlesen kann.

8.

Er veröffentlichte zunächst 1523 zu Wittenberg eine kleine Abhandlung: »Von Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde« *). Hier betont er vor allem die Predigt des Wortes — die Gemeinde solle nimmer zusammenkommen, es werde denn daselbst Gottes Wort gepredigt und gebetet — und lässt sich aus über tägliche, sonntägige und Festgottesdienste, von welch' letzteren er die für die Heiligen im Allgemeinen abgethan wissen will. Vom Gemeindegesang spricht er noch nicht, er wünscht aber schon eine Veränderung in Betreff des hergebrachten Gesanges: »Aber die Antiphon und Responsoria und Collecten, Legenden von den Heiligen und vom Creuz lasse man noch eine Zeit stille liegen, bis sie gefegt werden, denn es ist greulich viel Unflaths drinnen«. Später sagt er im Vertrauen auf die Zukunft: »Anderes mehr wird sich mit der Zeit selbst geben, wenn es angehet«.

Im Dezember 1523 erschien die *Formula Missae*, von Paul Speratus übersetzt als D. Martin Luthers »Weise, christliche Messe zu halten und zum Tisch Gottes zu gehen« **). Hier unterzieht Luther die Stücke der Messe einer Kritik; er behält bei: das *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*; ebenso Collecten (»so sie christlich sind«), die Evangelien und Episteln; er lässt aber nur bedingungsweise zu die *Graduales* (»zwei Verse sammt dem Alleluja . . ., aber die langen Gradual, so man in der Fasten singet, und dergleichen, mag, wer da will, daheim in seinem Hause singen«), bis auf weiteres auch die *Introiten* (»obwohl die Psalmen uns dafür lieber wären, aus welchen sie genommen sind«), er verwirft entschieden den »Greuel« des *Offertoriums* (Opfergesanges), er verwirft die Sequenzen oder Prosen mit Ausnahme der Weihnachtssequenz *Grates nunc omnes* und zweier Pfingstsequenzen (»ihr sind auch nicht viel mehr, welche nach dem Geist schmecken«). Sodann geht er aber auch auf den deutschen Gemeindegesang ein, der freilich in vielen Stücken immer noch Gegenstand seiner frommen Wünsche ist:

»Ich wollte auch, dass wir viel Deutsche Gesänge hätten, die das Volk unter der Messe sänge oder neben dem *Gradual*, auch neben dem *Sanctus* und *Agnus Dei*. Denn wer zweifelt daran, dass solche Gesänge, die nun der Chor allein singet, oder antwortet auf des Bischofs oder Pfarrers Segen oder Gebet, vorzeiten die ganze Kirche gesungen hat. Es können aber diese Gesänge durch den Pastor also geordnet werden, dass sie entweder zugleich nach den Lateinischen Gesängen oder ein Tag um den andern, jetzt Lateinisch,

*) D. Mart. Luthers sämtliche Schriften, herausgegeben von Walch 1744, Band X, S. 262, 263 ff.

**) Ebenda S. 2744/45 ff.

dann Deutsch gesungen würden, bis so lange die Messe ganz Deutsch angericht würde. Aber es fehlet uns an Deutschen Poeten und Musicis, oder sind uns noch zur Zeit unbekannt, die Christliche und geistliche Gesänge (wie sie Paulus nennet) machen könnten, die es werth wären, dass man sie täglich in der Kirche Gottes brauchen könnte«.

Doch hat er auch schon positive Vorschläge:

»Indeß lasse ich mir gefallen, dass man singe, weil das Volk das hochwürdige Sacrament empfähet: Gott sei gelobet und gebenedeiet«, doch ohne einen späteren unevangelischen Zusatz. Ferner: »So ist auch diß ein schön Christlich Lied: Nun bitten wir den Heiligen Geist etc. Item: Ein Kindelein so löblich«.

Aber er will damit noch keine Vorschrift machen, er schreibt das Alles seinem »lieben Magister« Nicolaus Haußmann, Pfarrherrn zu Zwickau, um ihm anzuzeigen, wie der evangelischen Kirche zu Wittenberg »Ordnung und Ceremonien« bereits »angericht« sind, welcher Ordnung man, so es ihm und Anderen gefällt, folgen möge, zugleich aussprechend, dass er (Luther) willig von Haußmann und Jedem annehmen werde, was sie »besseres« haben.

Endlich erschien 1526 seine »Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes«^{*)}, in der er einen weiteren Schritt vorwärts macht und anordnet^{**)}:

dass »zum Anfang«, also statt des *Introitus*, ein geistlich Lied (oder »ein deutscher Psalm«),

»auf die Epistel« ein deutsch Lied: Nun bitten wir den Heiligen Geist oder sonst eins,

nach dem Evangelio »der Glauben zu deutsch« (also statt des *Credo*) »von der ganzen Kirche«,

während der Austheilung des Brotes das **deutsche** Sanctus: Jesaja dem Propheten etc. oder Gott sei gelobet etc. oder Johann Hussens Lied: Jesus Christus unser Heiland,

während der Darreichung des Kelches der Überrest der genannten Lieder oder »das deutsche Agnus Dei« gesungen werde.

»Aber (sagt er später) mit den Festen als Weyhnachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purificationis, u. dgl., muss es gehen, wie bisher, Lateinisch bis man Deutsche Gesänge genug dazu habe. Denn diß Werk ist im Anheben, darum ist noch nicht alles bereit, was darzu gehöret«.

^{*)} Walch, Luthers sämmtl. Schriften, X, S. 266/67 ff.

^{**)} Er sagt zwar, dass man »ja kein nöthig Gesetz daraus mache«, weist aber darauf hin, dass »die Freiheit der Liebe und des Nächsten Dienerin ist und sein soll«.

9.

Wir sehen Luther in diesen drei Schriften, wie in all seinen anderweitigen Äußerungen über Einrichtung des Kirchengesanges, behutsam, aber stetig auf sein Ziel hinarbeiten. Er ist zu gleicher Zeit thätig in der Bearbeitung und Zusammenstellung von Liedern, wie in der Hinausgabe von Gesangbüchern. Er gewinnt dazu die entsprechenden musikalischen Kräfte, wie den von ihm nach Wittenberg berufenen Tonsetzer J. Walther, den Herausgeber des ersten officiellen mehrstimmigen Gesangbuches 1524, welches für einstimmige Gesangbücher (z. B. viele Enchiridien) benutzt wurde. Er übersetzte viele alte Hymnen und redigirte ihre Melodien zum Zwecke des Volksgesanges, dichtete und sang Neues, »klaubte« aus den geistlichen Liedern, »durch Andere zu dieser Zeit gemacht«, wie sie in den nun erscheinenden Gesangbüchern in großer Zahl auftauchten, die besten »aus«, und ließ 1529 das erste Gemeindegesangbuch bei Josef Klug in Wittenberg erscheinen. Nun strömen von allen Seiten Lieder zu, es lässt sich der kirchliche Volksgesang nicht mehr in dem engen Bette, das ihm Luther gegraben, halten; er schwillt an zu einem mächtigen Strom. »Eine Fluth geistlicher Lieder ergießt sich, das Buch, in welchem man sie auffängt«, das Gesangbuch, erweitert sich, und die Zahl der erscheinenden Gesangbücher entzieht sich jeder Kontrolle. Luthers Name aber muss vielen von ihnen als Siegel dienen, obwohl Luther außer bei weiteren Auflagen des Klug'schen Gesangbuches nur noch bei der Herausgabe des Babst'schen Gesangbuches (1545) thätig war.*)

10.

Von 1529 an hat Luther nicht mehr nöthig, für deutschen kirchlichen Volksgesang zu sorgen, wie er es wenige Jahre vorher noch gethan. Die Ausschmückung des evangelischen Gottesdienstes mit Liedern echt deutscher Art ist jetzt Sache des ganzen Volkes; das singt und dichtet im Sinne Luthers, der Spalatin 1524 gebeten hatte, Psalmen zu einem Gesange zu machen, wie er (Luther) es gethan und wollte, dass darin »die neuen Wörterlein vom Hofe wegblieben, damit die Worte alle nach dem Begriffe des Pöbels ganz schlecht und gemein, doch aber rein und geschickt herauskämen, hernach auch der Verstand fein deutlich nach des Psalmes Meinung gegeben würde«.

Es tritt jetzt das deutsche Lied mit seiner eigenen Melodie in den Vordergrund, und wo letztere sich nicht sofort einstellte, oder eine solche neue nicht zusagte, da griff man zu den Weisen weltlicher Lieder.

*) Womit nicht gesagt sein soll, dass Luther zur Herausgabe von Gesangbüchern nicht auch ermuntert (wie z. B. Johann Spangenberg zur Veröffentlichung seiner »*Cantiones*« etc. . . . »Kirchengesänge« etc. 1545) oder irgendwie seinen Einfluss auf andere Gesangbücher (wie vielleicht auf das Schumann'sche 1539) geltend gemacht hätte.

11.

Wie wir nun das evangelische Kirchenlied des 16. Jahrhunderts in der Hauptsache als deutsches Volkslied*) betrachten und es Luther danken müssen, dass er mit seinem Werke jene Blüthe des Volksgesanges hervorrief — ein Verdienst, dass ihm Niemand schmälern kann — so werden wir auch in der Hauptsache alle uns bekannten Männer, die in dieser Beziehung mit dem Erfolge sangen, dass ihre Lieder Gemeingut des Volkes wurden, als Volkssänger aufzufassen haben**).

12.

Betrachten wir das gesammte Liedermaterial, das die evangelische Kirche im 16. Jahrhundert für ihren Zweck verwendete, so ist es a) das geistliche Volkslied der Reformationszeit, das durch die Reformation hervorgerufen wurde und im deutschen Gemüthe wurzelt. Wir haben dahin vornehmlich solche Lieder zu rechnen, deren Text und Melodie zusammen entstanden, wie »Nun freut euch liebe Christen g'mein«, »Ein feste Burg«, »Ach Gott vom Himmel sieh darein«, »An Wasserflüssen Babylon«. Luther oder ein Anderer, bekannt oder unbekannt, sang sie zuerst, erfand die Melodie selbst, oder ließ sie sich von einem Sänger setzen. Auch wurden ältere Weisen mit solchem Erfolge neuen Liedertexten angeeignet, dass die Melodie nun nach dem neuen Text benannt wird, wie »Freu dich, du werthe Christenheit« = »Es ist das Heil uns kommen her«. Merkwürdig ist, dass Texte, die wie dieser letzte rein dogmatischen Inhalts sind, so beim Volke in Fleisch und Blut übergehen konnten, dass sie häufig als der schlagendste Ausdruck der Volksbegeisterung und des Volkswillens galten.

*) Wie jedenfalls schon bei der Erfindung und Gestaltung der Melodie des deutschen geistlichen Liedes einzelne dem geistlichen Stande angehörende Musik-kundige hervorragend thätig gewesen waren, wie wir der Kunstfertigkeit vieler »fahrenden Leute« einen großen Theil unserer Volksmelodien zu verdanken haben dürften, so dürfen wir die meisten der Sänger der Reformationszeit getrost als Volkssänger bezeichnen. Da waren es zumeist »Dilettanten«, nicht »Künstler«, als welche die Tonsetzer sich bereits abgesondert hatten. Die Erfindung einer neuen Melodie war auch jetzt noch so wenig hervortretend, für den Sänger besonders auszeichnend, dass derselbe nur höchst selten bekannt wurde. Wir werden sehen, dass wir fachmäßigen Musikern nur selten die Erfindung einer Melodie, d. h. einer wirklich vom Volk gesungenen, volksmäßigen, zuschreiben können.

**) Koberstein (Gesch. der deutschen Nationallitt., V. Aufl., I, 353) sagt treffend, dass »das evangelische Kirchenlied lange die einzige poetische Gattung blieb, die, obgleich sie vorzugsweise von dem Gelehrtenstande geübt ward, doch immer einen volksthümlichen Charakter in Stoff und Form sich bewahrte und nie aufhörte, ein Eigenthum aller Stände und Klassen des Volkes zu sein und von den höchsten bis in die tiefsten Schichten der Gesellschaft herab ihre wohlthätigen Wirkungen zu äußern«.

Während wir bei vielen Liedertexten geneigt sind, sie nicht als Volkspoesie anzusehen, da sie von Theologen mit häufig nur allzu bestimmter Absicht (z. B. auch um dem Konfessionalismus das Wort zu reden) geschaffen wurden, so sind doch ihre Melodien stets als Volksmelodien anzusehen. Diese wurden die erfolgreichen Verbreiter der Lehre. Durch Töne, die dem Volke gefielen und zusagten oder geläufig und lieb waren, wurde die evangelische Lehre — namentlich in sogenannten Katechismusliedern — eindringlich gestaltet und so durch das Herz auf den Kopf gewirkt. Die Klagen, die der Jesuit Adam Conzenius, der spanische Karmelitermönch Thomas a Jesu über die seelenverführende Wirkung dieser Gesänge führen, sind mehrerenorts*) abgedruckt.

43.

b) Wir haben dazu auch Lieder zu rechnen, deren Texten Melodien weltlicher Lieder zugesellt wurden. Die Melodienerfindung hat wohl zu keiner Zeit gleichen Schritt gehalten mit der poetischen Produktion. Stets wurde eine Weise auf mehrere Texte gesungen. So griff man hier zu Melodien aus der besten Zeit des früheren und gleichzeitigen weltlichen Volksgesanges, um neue Texte lebensfähig d. h. singbar zu machen. Sehr häufig sind diese Texte geistliche Parodien, wenigstens der ersten Strophe des weltlichen Volksliedes, dessen Melodie in den Kirchengesang aufgenommen wurde. Man suchte die schöne Melodie für einen besseren Zweck zu retten. Schon H. von Laufenberg hat sich in derartigen Umdichtungen hervorgethan, denen wir auch in verschiedenen Handschriften (z. B. in der Pfullinger) und bei anderen Autoren des 15. Jahrhunderts begegnen.

Solche Umdichtungen besorgten auf protestantischer Seite im 16. Jahrhundert namentlich Hans Sachs (1525), Valentin Triller (1555), Knaut (1571), der selbst »schampare Liedlein« und »Gassenhawer« »christlich *moraliter* und sittlich verändert«, Winnenberg (1582 »christliche Reuterlieder«) u. v. a. Ermuthigt ward man zu solchen Umdichtungen durch das Vorgehen Luthers, der selbst solche Parodien mit großem Glücke schuf und ins Gesangbuch aufnahm (z. B. »Vom Himmel hoch da komm ich her« = Parodie von »Aus fremden Landen komm ich her«), und welcher meinte: »der Teufel brauche nicht alle schönen Melodien für sich allein zu haben«.

44.

Diesen Melodien schließen sich an c) die Vorboten deutschen kirchlichen Volksgesanges, die Luther in ihren werthvollsten

*) z. B. Cunz, Gesch. des Kirchenliedes, 1855, I, S. 54.

Nummern sammelte, deren Texte er hier und da »christlich corrigirte«, deren Melodien aber fast durchgehends in ihrer volksmäßigen Form belassen wurden. Es sind Knospen, die sich erst jetzt so recht der milden Sonnenstrahlen erfreuen dürfen und sich ihnen erschließen. Alles das sind Bestandtheile unseres evangelischen Kirchengesanges; in erster Linie und weitaus in der Hauptsache: die unter a genannten, in zweiter Linie die unter b und c genannten, in viel geringerer Anzahl vorhandenen Melodien.

45.

Unser evangelischer Kirchengesang hat aber auch einen sehr schätzbaren, den Zusammenhang mit dem früheren christlichen Kirchengesang wahrenen Zuwachs von Kirchenliedern erhalten. Es sind Melodien alter Hymnen, die früher oder später vereinfacht und rhythmisch volksthümlich gestaltet wurden, auch Sequenzmelodien, auch eine oder die andere Melodie deutscher Art, die aus Tonfolgen des gregorianischen Chorals gebildet wurde. Luther zumeist übersetzte die älteren Hymnen oder überarbeitete die beste der bereits zahlreich vorhandenen deutschen Übersetzungen und redigirte auch häufig — jedenfalls unter Beihilfe Walthers und Conrads von Ruppich (Rupf) — die Melodie derart, dass sie sich syllabisch dem deutschen Texte, der bei den zumeist benutzten Hymnen sich in der Regel dem Versmaße des Originals anschloss, anpasste. Nicht immer sind die Verse glatt, und auch die Musik tritt nicht immer helfend ein, ja manchmal ist der Text metrisch sehr unbeholfen, und die Musik thut noch das ihre, diese Unbeholfenheit aufzudecken (z. B. bei dem als evangelischer Weihnachtsgesang im 16. Jahrhundert sehr gebräuchlichen »Nun komm der Heiden Heiland«); manche Sequenzmelodie, der lateinische Prosa untergelegt war, erhielt einen deutschen, roh versificirten Text; auch die dem Volksgesange nicht geläufige Form des Leich wurde alter Musik zu liebe in den Kirchengesang eingeführt (Luthers Übersetzung des *Te Deum laudamus*). Doch sind das Ausnahmen im Kirchengesange jener Zeit, die denselben für die Folge wenig beeinflussten. Im Allgemeinen und in der Mehrzahl sind die alten Hymnen und ihre Melodien dem Volksgesange entsprechend gefasst und bearbeitet; es sei z. B. auf: »*Christe qui lux es*« — »Christe, der du bist Tag und Licht« (Christe, du bist der helle Tag), »*A solis ortus cardine*« — »Christum wir sollen loben schon« übersetzt von Luther, oder auch den Hymnus »*Veni redemptor gentium*« verwiesen, dessen Melodie wenigstens den beiden Luther'schen Texten: »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« und »Verleih uns Frieden gnädiglich« (nach »*Da nobis pacem Domine*«) in ganz vorzüglicher Weise angepasst wurde.

Von den späteren lateinischen Kirchenliedern wurde schon gesagt,

dass sie hinsichtlich der Melodie und des dieser innewohnenden Rhythmus sich von unseren Volksliedern kaum unterscheiden. In ihnen offenbart sich sicherlich ein gut Theil deutscher volksthümlicher Musik, die ohne jede Änderung mit lateinischem Text oder einer Übersetzung desselben im gleichen Versmaße seit 1529 entweder direkt oder durch Vermittelung der mit der evangelischen Kirche in steter Wechselbeziehung stehenden »böhmischen Brüder« in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen erscheint und auch heute noch einen sehr wirkungsvollen Bestandtheil unseres kirchlichen Volksgesangs bildet oder bilden könnte.

16.

Betrachten wir nun diese aufgezählten Kategorien an den wichtigsten Melodien und zwar zunächst den »Zuwachs*)«.

1. »Herr Gott dich loben wir«, erste metrische Uebersetzung**) des »*Hymnus S. Ambrosii et Augustini*«: »*Te Deum laudamus*« von Luther, mit der von ihm oder Walther stammenden Bearbeitung der Melodie jedenfalls schon in dem Klug'schen Gesangbuch von 1529 (Wackernagel, das deutsche Kirchenlied, 5 Bände — III, 19).

Nach Daniel, »*Thesaurus hymnologicus*« II, 289***) existiren Bruchstücke griechischer altchristlicher Gesänge, die große Aehnlichkeit mit Theilen dieses »*Te Deum laudamus*« aufweisen, so dass häufig der Schluss gezogen wird, es sei von verschiedenen Autoren ganz und gar aus dem Griechischen übersetzt worden. Es wird ferner geschlossen, des Ambrosius Uebersetzung sei durchgedrungen, und Augustinus habe sie in der afrikanischen Kirche eingeführt, daher die Benennung »*Hymnus S. Ambr. et Aug.*« Vgl. Bäumker I, 678. Ebenda (S. 680) wird betreffs der Melodie auf Fétis, »*Biographie universelle*, 1873« I, 87 verwiesen, wonach die Melodie in griechisch-christlicher Musik ihren Ursprung habe†). — In der Realencyklopädie der christlichen Alterthümer von Kraus 1883 (Artikel »*Te Deum*«) dagegen wird bezüglich des Textes und zwar speciell

*) S. Musikal. Beilage D.

**) Prosaübersetzungen mit den alten Choralnoten sind schon 1525 in die ev. G.-B. aufgenommen worden.

***) Vgl. auch Koch, *Gesch. des Kirchenliedes und Kirchengesanges* III. Aufl. 8. Bd. S. 308. Dort heisst es auch: »Dieser Choral ist der einzige Repräsentant der von Ambrosius aus der griechischen Kirche aufgenommenen Form des Wechselgesanges«.

†) Vgl. auch Fétis, *histoire générale de la musique* IV, 134 (Paris 1874), »*L'Introït de la messe grecque de saint Denis l'Aréopagite et plusieurs pièces de l'Oktoéchos ont aussi des rapports frappants avec le Te Deum. Ce qui est essentiellement caractéristique dans ce chant, ce sont les mutations de tons, qui n'appartiennent qu'au chant grec*« etc.

jener Verse dargethan, dass diese »Wort für Wort den Vulgatatext bieten«. »Somit kann nicht von einem originalen griechischen Liede die Rede sein.« Später sagt der betreffende Verfasser: »Der Hymnus kann nur aus abendländischer Quelle stammen, und zwar möchten wir den ambrosianischen Ursprung nicht aufgeben«.

2. a) »Nun komm der Heiden Heiland«, mit Melodie schon in den Erfurter Enchiridien 1524 gedruckt.

b) »Erhalt uns Herr bei deinem Wort«, mit Melodie als Einzeldruck 1542, seit 1543 im ev. G.-B.

c) »Verleih uns Frieden gnädiglich«, Text nach der lateinischen Antiphon »*Da pacem nobis Domine*« etc., erschien mit Melodie 1534 in »Geistliche lieder auff's new gebessert zu Wittemberg«, nach O. Kade im gleichen Jahre auch im G.-B. von Jobst Gutknecht. Nürnberg. Sämtlichen Melodien liegt, wie dem Texte a) der wahrscheinlich aus dem 4. Jahrhundert stammende Hymnus »*Veni redemptor gentium*« (Ambrosius) zu Grunde*); die drei Texte und Melodienbearbeitungen sind Luther zuzuschreiben.

3. »Hört auf zu trauern und klagen«, eine deutsche Uebersetzung des Hymnus von Aurelius Prudentius Clemens aus dem 4. Jahrhundert, die sich findet in den 1542 bei Klug in Wittenberg erschienenen, mit einer Vorrede Luthers versehenen »Begräbnisgesängen«: »*Jam moesta quiesce querela*«, zu dessen deutschen Bearbeitungen auch unser von den böhmischen Brüdern herübergenommenes »Nun lasst uns den Leib begraben« gerechnet werden darf. Ueber die Melodie sagt Winterfeld I, 32: »Ist nun die schöne, einfach fassliche Melodie dieses Liedes ihm gleichzeitig, wie es wohl scheint, da sie seinem Maße sich genau anschließt, so hätten wir, da sie in ihrer dadurch bedingten rhythmischen Ausgestaltung auch auf dessen deutsche Nachbildung übertragen ist, an ihr vielleicht das einzige Beispiel antiker, in den evangelischen Kirchengesang unverändert noch hineintönender Maße«. Wir treffen gleicherweise beim lateinischen Texte (der nach Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesanges, bis ins vorige Jahrhundert hinein in der evangelischen Kirche gesungen wurde), wie beim deutschen die in ihrem Rhythmus vom Maße der Urschrift abhängige Melodie.

4. »Christum wir sollen loben schon«, der Hymnus »*A solis ortus*« durch Martin Luther verdeutscht, und findet sich so schon 1524 im Erfurter Enchiridion. Der lateinische Hymnus des Caelius Sedulius (5. Jahrhundert) erfuhr, wie die meisten dieser Hymnen, lange vor der Reformation deutsche Uebersetzungen; die Luther'sche

*) Dies ist wohl schon im 16. Jahrhundert anerkannt, wie z. B. in den Psalmen und Gesängen, Heidelberg 1573, wo über dem in vollständig korrekter rhythmischer Fassung gebotenen Lied »Erhalt uns Herr« zu lesen ist: »Im Thon: *Veni redemptor gentium*«.

hat indessen auch in katholischen Gesangbüchern die übrigen verdrängt.

Die vereinfachte volksthümliche Fassung der Melodie, wie sie im Erfurter Enchiridion 1524 (schw. Horn) sich findet, wurde im evangelischen Kirchengesang der älteren, wie sie noch das Babst'sche G.-B. von 1545 aufweist, vorgezogen.

5. »Der du bist drei in Einigkeit«, Luther's Uebertragung des jedenfalls aus dem 5. Jahrhundert stammenden Hymnus »*O lux beata trinitas*«; sie findet sich im Klug'schen G.-B. von 1543 mit der Singweise. Die Melodie ist übrigens schon 1531 in das Gesangbuch der böhmischen Brüder zum Text »O heilige Dreifaltigkeit« aufgenommen worden.

6. »Gott heilger Schöpfer aller Stern«, eine jedenfalls von Thomas Münzer, dem Wiedertäufer, stammende Uebersetzung*) des dem 6. Jahrhundert angehörenden Hymnus »*Conditor alme siderum*«. Schon aus dem 12. Jahrhundert sind deutsche Bearbeitungen des Textes nachzuweisen. Die Melodie ist jedenfalls gleichzeitig mit dem Hymnentext entstanden. Bei den böhmischen Brüdern tritt sie 1531 auf mit dem Text »Kehrt euch zu mir ihr lieben Leut«, desgleichen im Babst'schen G.-B. 1557. Im Wolff'schen G.-B. 1569 und anderen findet sie sich auch noch zu den Texten »Lob sei dem allmächtigen Gott« und der freien Uebertragung C. Hubers »Welt-schöpfer, Herr Gott Jesu Christ«.

7. »Also heilig ist der Tag«, eine jedenfalls ganz freie Uebertragung**) des Hymnus »*Salve festa dies*« des Venantius Fortunatus, Bischofs zu Poitiers († 609), die seit 1544 (Winterfeld I, 28) und 1545 (»Zwölff Christliche Lobgesenge« von J. Spangenberg) als einer der »alten christlichen Leysen und Lobgesenge« erscheint, nach Bäumker I, 527 übrigens in mittelniederdeutscher Sprache schon 1370 nachzuweisen ist. Die Singweise »deutet hinüber zu der Form der Sequenzen«; sie zeigt in ihrer ersten und dritten Zeile »gleiche melodische Wendungen«, ebenso bestehen zwischen der zweiten und vierten Ähnlichkeiten, und ist die fünfte der zweiten gleich. Sie erscheint im böhmischen Brüdergesangbuch 1531 mit dem Text »Vater dir sei Dank gesagt«.

8. »O Christe Schöpfer aller Ding«, eine Uebersetzung des Gregor dem Großen zugeschriebenen, von Luther für den »allerbesten Hymnus« erklärten »*Rex Christe factor omnium*« von J. Spangenberg

*) Mit den Noten in »*Deutsch Euangelisch Meßze Thomas Muntzer. Alsted 1524.*

**) Wenn überhaupt eine solche, was Kleinert: »Zur christl. Cultus- u. Culturgeschichte«, Berlin, 1889, S. 280, bestreitet.

(1545). Tonsatz von Calvisius s. Winterfeld I, Musik-Beil. Nr. 59. In manchen evangelischen Gesangbüchern blieb der lateinische Text bis ins 17. Jahrhundert stehen. Es existiren übrigens schon deutsche Uebersetzungen aus dem 12. Jahrhundert. Die Singweise finden wir in der evangelischen Kirche am frühesten 1527 und mit einem Text von M. Weiße im böhmischen Brüdergesangbuch von 1531 (»Gott hat einen Weinberg gebaut«).

9. »Komm Gott Schöpfer heiliger Geist«, eine Uebersetzung des nach Mone (lateinische Hymnen des Mittelalters I, 242) und Koch (I, 74) Gregor dem Großen zuzuschreibenden Hymnus »*Veni creator spiritus*« von Luther (1524), der schon mannigfache deutsche Uebersetzungen vorangegangen waren.

Die Singweise, vereinfacht und etwas umgebildet, zuerst in evangelischen Gesangbüchern vom Jahre 1524; die Form des Klug'schen Gesangbuches von 1535 ist heute die gebräuchlichste.

10. »Christe der du bist Tag und Licht«, Übersetzung des Musculus (Meußlin) 1526 (Koch II, 92) oder »Christe, du bist der helle Tag« des Erasmus Alberus 1537 von dem Hymnus: »*Christe, qui lux es et dies*«, welcher ambrosianischen Mustern nachgedichtet sein und dem 7. Jahrhundert (Wackernagel, Koch) oder dem 8. (Mone) angehören dürfte. Eine dem 15. Jahrhundert angehörende Übertragung steht schon im Bresläuer G.-B. 1525, aber ohne Melodie.

Die Melodie, jedenfalls gleichen Alters mit dem Hymnus, erscheint zuerst 1535 bei Klug, aber gleich in vereinfachter Form; Babst (1545) hat noch die ursprüngliche Hymnenmelodie.

11. »Lobet Gott o liebe Christen«, sehr schöne liedmäßige Übertragung (im böhmischen Brüder-G.-B. von M. Weiße 1531, die 1545 ins Babst'sche Gesangbuch überging), oder »Danksagen wir alle Gott unserm Herrn Christo«, eine sich mehr an die Worte des Originals haltende Übersetzung (in einem Erfurter G.-B. 1527) der lateinischen Sequenz: »*Grates nunc omnes*«, die nach Schubiger (Sängerschule St. Gallens, S. 52) nicht Notker dem Älteren zugeschrieben werden kann.

Die Melodie hält sich genau an die alte Sequenzmelodie. Das Verdienst der einzig dastehenden Verschmelzung einer Sequenzmelodie mit einem volksthümlich liedmäßigen Text gebührt dem oben genannten, sein Lied in die Töne der Sequenz »hineinbildenden« Dichter M. Weiße (Winterfeld I, 56).

12. »Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort«, eine Übersetzung M. Weißes (1531) von: »*Mittit ad virginem*«, einer Sequenz, die man dem Peter Abälard († 1142) zuschreibt. Die Sequenzmelodie besteht aus fünf Chorälen und einem Anhang. Sie ist mit dem deutschen Text seit 1545 (Joh. Spangenberg's Gesangbuch)

in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen (Winterfeld I, 34); erhalten hat sich der erste Choral, dem J. Crüger 1640 eine dem Gemeindegesang besser zusagende rhythmische Form gab.

13. »Da Christus geboren war«, eine Übertragung des lateinischen Kirchenliedes: »*In natali domini*«, die sich schon im böhmischen Brüdergesangbuch von 1544 (Horn) findet und in mannigfacher Gestalt in den evangelischen Kirchengesang übergang.

Bei der Melodie zeigen sich verschiedene alte und neue Fassungen. Es mag hier ein ähnliches Verhältniß zwischen alter und neuer Form obwalten, wie es bei Nr. 16 bezeichnet ist. Die der böhmischen Brüder 1544 ist jedenfalls die älteste gedruckt vorhandene (M.-Beil. a); die von S. Calvisius 1597 eingeführte Form der Melodie mit dem Text »Singen wir aus Herzensgrund« ist wohl für alle gegenwärtigen Gesangbücher maßgebend geworden (M.-Beil. b).

14. »Den die Hirten lobten sehre«, eine Übertragung des lateinischen Kirchenliedes: »*Quem pastores laudavere*«.

Die Melodie, zuerst in V. Trillers Singebuch 1555, wurde auch (wie in den »*Musae Sioniae*« des M. Prætorius auseinandergesetzt ist) im evangelischen Gottesdienste von vier verschiedenen Knaben (oder Knabenchören), zeilenweise wechselnd, gesungen. Ihm schloss sich eng an die Melodie des

15. »*Nunc angelorum gloria*«, mit dem lateinischen Texte noch im Babst'schen Gesangbuche 1545, Verdeutschungen »Es ist der Engel Herrlichkeit« (1559, Triller) oder »Heut sind die lieben Engelein« (1564, N. Hermann).

16. »Ein Kind gebor'n zu Bethlehem«, alte Übertragung des: »*Puer natus in Bethlehem*«, die sich neben dem Original, auch mit diesem vermischt findet in Klugs Gesangbuch 1543, Babsts Gesangbuch 1545. Wie beim Text, so finden sich auch bei der Melodie viele Varianten; eine neuere Form derselben ist ohne Zweifel ein Diskant-Kontrapunkt zu der älteren Fassung der Melodie, wie er sich in Lucas Lossius Psalmodie 1553 schon findet; allerdings entspricht hier — wenigstens in der mir vorliegenden Ausgabe von 1569 — der Tenor auch nicht völlig jener älteren Fassung.

17. »Josef, lieber Josef mein« und »*Resonet in laudibus*«, stehen in vielfachem Konnex, sind ganz gleichaltrig, kommen beide im evangelischen Kirchengesange des 16. Jahrhunderts (lateinisch z. B. 1543 im Klug'schen Gesangbuch, deutsch z. B. 1588 in niederdeutscher Mundart) und später noch vor, so dass es fraglich erscheint, ob dem lateinischen oder dem deutschen Liede, die textlich ganz unabhängig von einander sind, aber nach einander oder ineinandergreifend gesungen wurden, die Melodie angehört. Der erste Theil der Melodie wenigstens, der ein abgeschlossenes Ganzes bildet,

scheint mir dem deutschen Texte ursprünglich angehörig*). Es wurde jedenfalls das »*Resonet*«, wie auch manche andre lateinische Texte darauf gesungen. Der deutsche Text wurde bei der Darstellung der Weihnachtsgeschichte in der Kirche, also einer volksthümlichen dramatischen Aufführung, gesungen, wie sie hie und da auch in der protestantischen Kirche noch bis ins 18. Jahrhundert hinein bestand und z. B. in Preußen 1739 durch Kabinettsbefehl verboten werden musste. Unser Lied ist das Wiegenlied für das Christuskind. Umdichtungen z. B. durch Matthesius »O Jesu, liebes Herrlein mein« konnten daher dem evangelischen Kirchengesange bessere Dienste leisten.

18. »Christus der uns selig macht«, eine Verdeutschung des Stunden- (Horen-) Liedes: »*Patris sapientia*«, die sich mit der Melodie im böhmischen Brüdergesangbuch von 1534 findet und 1553 ins Babst'sche Gesangbuch und in den evangelischen Kirchengesang übergang; meist wurde ihr der Text angeeignet: »O hilf Christe Gottes Sohn«.

19. »Erstanden ist der heilig' Christ« oder »*Surrexit Christus hodie*«; die Frage, welches der ältere Text sei, scheint noch offen zu sein; es ist sehr wohl möglich, dass der lateinische Text dem deutschen nachgedichtet ist.

Die Melodie ist, wie Böhme (S. 663) nachzuweisen unternommen hat, jedenfalls eine echte deutsche Volksweise. Wir haben hier ein Beispiel der verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen lateinischem Kirchenlied und deutschem Volkslied. Sie steht 1555 mit dem deutschen Text in Trillers Singebuch.

20. »Jesus Christus unser Heiland«, nach evangelischen Gesangbüchern »Das Lied S. Johannes Huss gebessert« (1524) und später (1545) mit dem weiteren Zusatz »D. Mart. Luther«, der also diese deutsche Bearbeitung des lateinischen Hymnus: »*Jesus Christus, nostra salus*« besorgt hat.

Wem die Melodie zuzuschreiben ist, muss vorläufig dahin gestellt bleiben. Winterfeld glaubt sie für eine »in den ersten Jahren der Kirchenverbesserung entstandene« halten zu sollen, die, entsprechend später den böhmischen Brüdern bekannt, erst 1566 in ihr Gesangbuch aufgenommen wurde, während eine andere Übersetzung des Textes mit einer nur fern an diese anklingenden Singweise schon im böhmischen Brüdergesangbuche von 1534 sich findet. Unsere Melodie ist aber entschieden älteren Ursprungs; ihre ganze Haltung und Art stimmt nicht zu dem frischen Ton, den neue Lieder der Gesangbücher des Jahres 1524 anschlagen.

21. »Menschenkind merk eben«, Übertragung von: »*Ave*

*) Die Bemerkung im Register der Lieder des Mönchs von Salzburg (Hoffmann S. 418) »so man das kindel wigt über das *Resonet*« kann wohl nicht als Gegenbeweis angeführt werden.

Hierarchia« durch M. Weiße im böhmischen Brüdergesangbuche von 1534.

Die Melodie wird jetzt, da dieser Text nicht mehr gesungen wird, meist als dem 1544 auftauchenden Liede »Gottes Sohn ist kommen« zugehörig bezeichnet. Sie erscheint schon 1544 bei einem anderen Texte im ev. Kirchengesang.

22. »Der Tag der ist so freudenreich«, eine aus dem 15. Jahrhundert stammende Übertragung des lateinischen Liedes: »*Dies est laetitiae*«, die sich seit 1529 (Klug'sches Gesangbuch) im evangelischen Kirchengesange mit der hier zumeist nach der zweiten, sehr beliebten Strophe »Ein Kindelein so löblich«^{*)} benannten Weise eingebürgert hat. Der Text mit diesem Anfange steht schon 1528 im Zwickauer und dem jedenfalls gleichaltrigen Blum'schen Enchiridion.

23. »*In dulci jubilo* — nun singet und seid froh«, ein Mischlied, das mit diesem Text und seiner »prachtvoll jauchzenden« Melodie^{**)} seit 1529 in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen und fleißig angestimmt wurde. Eine der Jungfrau Maria gewidmete Strophe wurde ausgemerzt und, wie im Babst'schen G.-B. (1545), dafür folgende zum Theil durch Umdichtung gewonnene eingesetzt:

O patris charitas,

O nati lenitas!

Wir weren all verloren

Per nostra crimina,

So hat er uns erworben,

Coelorum gaudia.

Eya, wer wir da,

Eya, wer wir da!

Statt des Mischtextes haben wir jetzt im evangelischen Kirchengesang rein deutsche Texte, wie

»Nun singet und seid froh

Jauchzt all' und singet so«

oder

»Aus süßem Freudenton«.

17.

Wenn wir von einem Zuwachs sprechen, der sich durch Benutzung und rhythmische Ausgestaltung einer Tonfolge des gregorianischen

^{*)} Hoffmann (S. 304) vermuthet, dass es ursprünglich doch ein selbständiges Lied gewesen sei.

^{**) A. F. C. Vilmar, Gesch. der deutschen Litteratur, 15. Aufl., 1873, S. 267: »Aus diesem . . . Liede spricht der volle wahre Jubel der Christfreude und aus seiner, ihm wie einem echten Volksliede eigens angehörigen, prachtvoll jauchzenden Melodie der helle, laute Freudengesang einer ganzen Gemeinde, eines ganzen Christenvolkes, welches dem Frohlocken, das alle Herzen in gleicher Stärke durchzittert, durch weithinschallende Jubeltöne Luft machen muss«.}

Chorals ergiebt, so muss festgestellt werden, dass an einer so gewonnenen volksthümlichen Melodie die schaffende Phantasie des Sängers nicht weniger Antheil hat, als der alte Choral. Eine hierher gehörende evangelische Kirchenmelodie ist: »Allein Gott in [der Höh sei Ehr«^{*)}, ein von Nikolaus Decius († 1541 als evangelischer Prediger in Stettin) gedichtetes und jedenfalls auch gesungenes deutsches *Gloria in excelsis Deo*, ein »deutsches *Gloria*« im Sinne Luthers, der zwar das zuerst 1525^{**)} in niederdeutscher Mundart erscheinende Lied nirgends für den evangelischen Gottesdienst vorschreibt, der sich aber im Babst-schen G.-B. (1545) der schwungvollen volksthümlichen Melodie bedient zu dem Texte »All' Ehr und Lob soll Gottes sein«. Unser Lied erscheint oberdeutsch mit Melodie im Val. Schumann'schen G.-B. (1539) und hat seit jener Zeit trotz aller an der letzteren verübten Entstellung dem festlichen Ausdrucke des Lobes Gottes dienen können. Die unserer Melodie zu Grunde liegenden Tonfolgen sind einem *Gloria* des gregorianischen Chorals entnommen, doch nicht sklavisch genau, sondern mit Auswahl der betreffenden, einer Verszeile dienenden Stücke, und diese sind mit einem Rhythmus begabt worden, der das Ganze, namentlich wenn man auch noch die jonische (Dur-)Tonart in Anschlag bringt, als Volksgesang erscheinen lässt^{***)}.

*) s. Mus.-Beil. D. Nr. 24.

**) Im sog. Lud. Dietz'schen Gesangbuch (s. D. Bachmann, Gesch. des evang. Kirchenges. in Mecklenburg, 1884, S. 34).

***) Es erscheint angezeigt, hier auf die Unsitte aufmerksam zu machen, dass man katholischer- und auch protestantischerseits hinter manchen unserer besten kirchlichen Volksmelodien gregorianische Intonationen etc. wittert. Man ist zwar im Allgemeinen in neuester Zeit wieder etwas davon zurückgekommen, nachdem streng gregorianisch-musikalische Phantasie das Unmöglichste darin geleistet hatte (vgl. Meisters Zurückweisungen S. 30—33). Aber im Allgemeinen besteht diese Unsitte in feinerer Weise fort und auch der verdienstvolle Bäumker ist ihr verfallen. Da hat R. Wagner in seinem »Parsifal« (III. Aufzug »Nehmet hin meinen Leib« etc.) einfach den 5. Psalmton — allerdings »in vortrefflicher Weise« — bearbeitet (I, S. 26), dann hat Luther ein *Graduale Romanum* zur Hand genommen (womöglich eines mit der Lütticher Lesart vom Jahre 1854!), hat von Seite 500 etwa 11 Noten, von Seite 504, 503, 496, 474 u. s. w. je eben so viele zusammengeschweißt und das Ganze als die Melodie »Jesaja dem Propheten« dem evangelischen Volke vorgesetzt (I, 27). Ein ander Mal hat Luther Fetzen aus dem nämlichen Buche zusammengeflickt, um eine Melodie zu »Ein feste Burg« zu bekommen. Und ein solches Produkt hätte die Deutschen begeistern können? Oder soll auch noch bestritten werden, dass dies bei letzterer Weise wirklich der Fall war und ist? Herr Bäumker wird wohl im Ernste auch nicht glauben, dass auf solche Flickschneiderweise gesunde, lebensfähige Musik gemacht wird. Nun hat aber Dr. Thürlings (Beilage zur Allg. Zeitung, 1887, Nro. 6) noch dazu nachgewiesen, dass Luther jene der *Missa de Angelis* angehörigen Stücke gar nicht benutzen konnte, weil diese — noch nicht vorhanden war! — Es wäre viel besser und nützlicher, dass man katholischerseits untersuche, was eigentlich wirklich gregorianischer Choral und was diesem nachgemachte Gesänge späterer Jahrhunderte sind, als dass man in der angedeuteten Art über evangelische Kirchen-

18.

Der älteren, weltlichen Texten dienenden Melodien, welche im 16. Jahrhundert zu geistlichen Texten verwendet wurden, ist eine große Zahl. Wenn wir heute von geistlicher und weltlicher Musik, einem diesen entsprechenden Musikstile und eben solchen Melodiegattungen sprechen, so kann dieser Unterschied beim Volkslied im Allgemeinen nicht geltend gemacht werden. Die Melodie

melodien phantasirt. Übrigens muss jeder Unbefangene zugeben, dass ebenso, wie man aus einer Zeitung das Vaterunser zusammensetzen kann, man jede auf der diatonischen Skala beruhende Melodie im wirklichen und vermeintlichen gregorianischen Choral, dem Geduldspielkasten jener Herren, zusammenklauben kann, ja letzteres noch viel leichter als ersteres, denn wir haben in der diatonischen Skala nur 7 verschiedene Töne, während wir doch 25 Buchstaben haben. Ich gebe zu, dass das vorreformatorische deutsche geistliche Lied mancherlei melodische Berührungspunkte mit dem gregorianischen Choral hat, und dass manche Sänger geistlicher Melodien der ersten Zeit der Reformation den Choral und seine Art noch nicht ganz abgestreift haben. Das ist aber auch alles! Wenn im Allgemeinen alle Musikerzeugnisse einer Epoche eine gewisse Ähnlichkeit, wenigstens in stilistischer Beziehung, zeigen: zwischen Volkslied der Reformation und gregorianischem Choral der damaligen Zeit besteht ein gewaltiger Unterschied. Es ist bekannt, welch »unmenschliche Verachtung des gregorianischen Gesanges« damals im Volke herrschte, so dass seine Töne den ausgelassensten Zechliedern etc. angeeignet werden konnten. — Wir fragen übrigens: Beruht denn eine Melodie nur auf einer melodischen Folge von Tönen! Ich behaupte, dass man gerade beim Volksliede den Hauptantheil an der Melodiegestaltung häufig dem Rhythmus zuweisen muss; die melodischen Wendungen wiederholen sich unzählige Male, aber sie erhalten durch den Rhythmus immer einen ganz anderen Ausdruck. Das möchten auch jene Protestanten bedenken, die geneigt sind, alles Heil für ihre Kirchenmusik nur im »altehrwürdigen« gregorianischen Choral zu erblicken, die um jeden Preis unser Kirchenlied in allerengste Beziehung zu letzterem setzen möchten, um einen Glorienschein für den evangelischen Kirchengesang zu bekommen. Da muss Nicolai sein geistliches Wächterlied »Wachet auf« und sein geistliches Liebeslied »Wie schön leucht't uns« einmal nach dem »alten Mariengesang: Ave Morgensterne erleucht uns mildiglich« gesungen haben (Koch II, 377), dann wieder »besitzt die am äußersten Rande des 16. Jahrhunderts auftretende majestätische Melodie zu Phil. Nicolais Liede »Wachet auf!« durchaus diese Quelle der altkirchlichen Liturgie; ihr Anfang ist völlig die Intonation des Lobgesanges der Maria nach dem fünften Kirchentone: *Dixit dominus*« etc. (Was soll da *Dixit dominus*?) Wenn Winterfeld mit seinen sinnigen Betrachtungen (I, 427) die Vermuthung zurückweist, als stamme die Weise zu »Wachet auf« aus dem weltlichen Volksgesange und alle möglichen Gründe ins Treffen führt, um sie nicht auch dem weltlichen Volksgesange verfallen zu sehen, wie es ihm irrthümlicher Weise bei der Forschung nach der Melodie »Wie schön leucht't uns« passirte, so lässt Weber (Geschichte des Kirchengesanges in der deutsch-reformirten Schweiz, Zürich 1876) in dem obigen Citate (S. 77) die Melodie »durchaus« aus der Quelle des gregorianischen Chorals fließen. Da ist Döring in seiner »Choral-kunde« (Danzig, 1865) vorsichtiger; er setzt als Kritik, was Luther in Begeisterung einmal über eine alte Weise (Komm hei'ger Geist?) geäußert haben mag; er sagt S. 417): der heilige Geist hat sie selber gemacht! Wozu solche salbungsvolle Redensarten? Weshalb diese gregorianisch-melodischen Reflexionen? Giebt

des Volksliedes kennt wohl den Ausdruck des Schmerzes oder der Freude, aber er ist der gleiche, ob er sich auf geistliche oder weltliche Dinge bezieht und »Detailmalerei« liegt ihr, wie früher schon festgestellt wurde, ferne. Aus diesem Grunde kann es uns nicht Wunder nehmen, dass eine volksthümliche Melodie von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts »Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart«, welche, entsprechend ihrem Texte, Wehmuth und Trauer ausdrückt, mit bester Wirkung dem der Betrachtung des geliebten sterbenden Erlösers gewidmeten, von Wehmuth und Trauer getragenen »O Haupt voll Blut und Wunden« angeeignet wurde. Es wurde in jener Zeit stets mit großem Glücke die »weltliche« Weise geistlichen Worten beigegeben, wenn der geistliche Text und der ursprünglich der weltlichen Weise eignende die nämliche psychische Grundstimmung oder wenigstens darauf beruhende verwandtschaftliche Beziehungen zeigten. Ja die Fälle sind nicht selten, dass die weltliche Weise über neue, zum geistlichen Text gesungene, den Sieg davon trug. Also: man berücksichtigte zumeist die von dem ursprünglichen weltlichen Texte angedeutete Grundstimmung der Melodie, wenn man sie in die Kirche und Gesangbücher nahm, wie folgender Passus aus einem »*Typographus* an den christlichen gutherzigen Leser« eines Gesangbuches vom Jahre 1645 es ausdrückt . . ., »dass nachdem der Psalm*) von fröhlichen

es nicht deutsche Volkslieder in Hülle und Fülle, deren Melodie ebenso beginnt (vgl. Böhme Nro. 204 b, 294, 459 a, 493, 500, 564, 582 u. a.), und deren Texte und ganze Art gewiss ein Schielen nach gregorianischem Choral vollständig ausschließen? Abgesehen davon, dass die erste Hälfte des fünften Psalmtons mit dem Originale bei Nicolai »Wachet auf ruft uns die Stimme« nicht einmal völlig übereinstimmt — ist es nicht natürlicher zu sagen: Nicolai habe gesungen, wie er gemäß den Worten empfand, und dass er energievoller und kräftiger das »Wachet auf« nicht hätte geben können, als er es gethan — in den Tönen des hellen Durdreiklages, wie sie auch später (»der Wächter sehr hoch«) wieder erscheinen und wie wir sie als Naturtöne auf Hörnern und Trompeten kennen? Weder die Absicht, die Melodie an den fünften Psalmton anzuknüpfen, noch die näher liegende, in den rhythmisch scharf abgegrenzten ersten drei Noten der Melodie mit einem Hornsignal die musikalische Illustration zu »Wachet auf« zu geben, darf herausgedeutelt werden. Der Sänger hat so empfunden, und dass er wahr und tief empfunden, beweist, dass alle Evangelischen seine Melodie ihm in Begeisterung nachgesungen haben. — Es sei noch darauf hingewiesen, dass die in Süddeutschland eingebürgerte Form der Melodie »O Lamm Gottes« in der ersten Zeile auch die Tonfolgen jenes Psalmtons zeigt; niemand ist es eingefallen, sie in Beziehung zu diesem zu setzen, was doch begreiflich wäre. Herr Bäumker geht tiefer und vermuthet, dass ihr eine alte Choralmelodie des »*Agnus Dei*« zu Grunde liege. Er treibt auch eine auf (I, S. 457), die »Anklänge an die Melodie des deutschen Liedes« enthält. Die Anklänge bestehen natürlich wieder in den ersten drei Noten und in dem gleichen, aber in ganz anderem Zusammenhang auftretenden höchsten Ton der ersten Zeile unseres Liedes! Wenn nun etwa gar Nicolai nach diesen vier Noten sein »Wachet auf« gestaltet hätte und das »O Lamm Gottes« auf Grundlage der fünf Noten des fünften Psalmtons gebaut wäre?

*) Psalm in dem Sinne von geistlichem Lied.

oder trawrigen Sachen handelt, es*) allwegen auff dergleichen Melodeyen gerichtet . . . ist«, oder wie Winterfeld (Evang. Kirchengesang I, 45) treffend exemplificirt: »Die Christenheit wird ermahnt in einem Liede, zu erwachen und den süßen Klang des reinen Gotteswortes zu vernehmen, das ihr nun lauter gepredigt werde; es geschieht in den Tönen einer alten Tageweise: »Wach auf, meins Herzens Schöne«. Ein anderes Lied fragt, wo Christi Gestalt gewesen, als Sylvester durch Constantins Geschenk Gewalt bekommen habe über Rom; es soll gesungen werden in der Weise des Gesanges: »Rosina, wo war dein' Gestalt«, bei König Paris Leben. Gegen die Anrufung der Heiligen wird geeifert in einem dritten Liede, dem die Melodie: »Es geht ein frischer Sommer daher« angeeignet ist. Doch liegen gewisse »Stimmungsgebiete« des weltlichen Liedes dem geistlichen Liede ferne, und insoferne können wir von Melodien weltlichen Charakters sprechen. Auch begegnen wir hie und da Änderungen an der dem geistlichen Texte zugesellten »weltlichen« Melodie, rhythmischen und melodischen. Die Änderungen rhythmischer Art sind aber nie darauf gerichtet, etwa ein Übermaß von rhythmischer Lebendigkeit z. B. den wechselnden Rhythmus, der heute Vielen mit kirchlicher Würde unvereinbar erscheint, zu beseitigen; sie sind, wie auch melodische Änderungen, in der Regel auf den persönlichen Geschmack desjenigen Tonsetzers zurückzuführen, der sie zuerst in einem mehrstimmigen Tonsatze dem Sängerchore bot. Übrigens treffen wir auch vereinzelte Umbildungen der Melodien, wie z. B. Übertragung einer Dur- (jonischen) Melodie nach Moll oder einer diesem ähnlichen Kirchentonart, was darin seinen Grund hat, dass der Moll-Charakter dem geistlichen Texte entsprechender ist (vgl. »Warum betrübst du dich, mein Herz«).

19.

Es kann sich hier nicht darum handeln, alle oder auch nur die noch im vorigen Jahrhundert (z. B. in Königs harmonischem Liederschatze 1738) abgedruckten mit ihrem ursprünglichen oder dem geistlichen Textanfang bezeichneten Melodien aufzuführen, sondern es sollen nur die wichtigsten Melodien**), die zumeist heute noch bekannten, genannt werden, um uns eine Anschauung jenes Prozesses, wie sich die weltliche Melodie früherer Jahrhunderte mit dem geistlichen Liede der Reformation verschmolz, zu gewähren. Wir stützen uns dabei auf die oben gegebene Auswahl der weltlichen Volkslieder und bemerken noch, dass diese Weisen auch politischen und anderen Texten angeeignet wurden.

1. »O Welt ich muss dich lassen«, die Umdichtung des

*) Das Gesangbuch nämlich.

**) S. Musikal. Beilage C.

»Inspruck ich muss dich lassen« durch J. A. Hesse († 1547 in Breslau), welch letzteres seine Melodie in etwas veränderter rhythmischer Fassung dem evangelischen Kirchengesang gab. Die Melodie erscheint mit unserem geistlichen Text um 1555 auf zwei Blättern und 1598 im Eislebener G.-B. gedruckt.

2. »Ich dank dir lieber Herre«, ein geistliches Morgenlied, das seit 1545 mit der Melodie von »Entlaubt ist uns der Walde« im evangelischen Kirchengesange lebt. Im G.-B. der böhmischen Brüder (vom Jahre 1544) steht die Melodie bei dem Texte: »Lobt Gott getrost«.

3. »Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn«, ein jedenfalls von dem Schuster Georg Grünwald († 1530) gedichtetes Lied, in dessen Melodie uns höchst wahrscheinlich der Lindenschmidtton erhalten wurde. Seit 1539 in evangelischen Kirchengesangbüchern zu finden.

4 I. »Hilf Gott dass mir gelinge«, ein Lied des Bruders Heinrich von Zütphen, späteren evangelischen Predigers, der 1524 verbrannt wurde; in der Melodie dieses Liedes ist uns vielleicht die weltliche Weise »Könnt ich von Herzen singen« erhalten. Text und Melodie im Babst'schen G.-B. von 1545 vereinigt.

II. »Hilf Gott dass mir gelinge«, eine Durmelodie, die sich zuerst 1588 (bei Eler »*cantica sacra*«) im evangelischen Kirchengesang zeigt. Sie wurde auch dem Texte »Wenn meine Sünd mich kränken« angeeignet und ist heute noch üblich. Ihr Ursprung ist sicherlich im weltlichen Volksliede zu suchen. Vielleicht ist sie die originale Melodie zu »Könnt ich von Herzen singen«, vielleicht ist sie eine Umbildung der Tageweise »Es wohnt Lieb bei Liebe« (vgl. Böhme S. 84).

5. »Lobt Gott ihr frommen Christen«, das sogenannte evangelische Jubellied von L. Hailmann ca. 1530, scheint leider im evangelischen Kirchengesange verschwunden zu sein. Die kräftige, kernige Melodie ist vielleicht der »Bruder Veitston«. Sie scheint noch im 17. Jahrhundert bekannt gewesen zu sein; so wird in einem zu Herborn in Nassau 1640 gedruckten reformirten Gesangbuch bei dem Liede »Ich dank dir lieber Herre«, das doch sonst überall nach dem Tone »Entlaubt ist uns« gesungen wurde, verwiesen auf den Ton »Lobt Gott ihr frommen Christen«.

6. »Christ ist erstanden von dem Tod«, ein Osterlied des Thomas Blaurer, das sich im Straßburger Gesangbuch von 1537 und Zürcher reformirten »Gesangbüchle« 1540 findet. Die Melodie gehört ursprünglich dem weltlichen Liede »Es fuhr ein Maidlein übern See« an.

7. »Von Gott will ich nicht lassen«, ursprünglich »Ich ging einmal spazieren«, später auch wohl »Helft Gottes Güte preisen«. Obwohl das evangelische Kirchenlied »Von Gott will ich nicht lassen« (von L. Helmbold 1563 gedichtet) frühzeitig eine eigene Melodie erhielt (vgl. Böhme Nr. 642 a), so hat doch die weltliche Weise, welche einem

weltlichen Jägerliede gleichen Anfangs wie die geistliche Parodie »Ich ging einmal spazieren« ursprünglich angehörte, den Sieg über erstere davon getragen, sie lebt seit 1571 im evangelischen Kirchengesange.

8. »Herr Christ der einig Gottssohn«, später auch »Herr Jesu, Gnadensonne« haben eine dem weltlichen Liede »Mein' Freud' möcht sich wohl mehren« entnommene Melodie. Diese kommt mit dem ersten Texte schon 1524 im evangelischen Kirchengesange vor.

9. »Nun höret zu ihr Christenleut«, eine »geistliche Umbildung des uralten Wettstreitliedes zwischen Buchsbaum und Felbinger« (Weide), von Joh. Witzstat von Wertheim um 1536 gedichtet. Die Melodie verblieb diesem geistlichen Texte und wurde auch zu anderen verwendet; zuerst bei Babst 1545 zu finden.

10. »Warum betrübst du dich mein Herz«, ein Trostlied, das nach Böhme (S. 749) nicht Hans Sachs, sondern G. A. Oemler zum Verfasser haben soll. Die Melodie ist eine schon vor 1565 handschriftlich vorhandene, durch den geistlichen Text veranlasste Umbildung der weltlichen Weise »Dein g'sund mein Freud« aus der Dur- in die Moll- (dorische) Tonart.

11. »Herzlich thut mich erfreuen«, eine geistliche Parodie des ebenso beginnenden weltlichen Sommerliedes durch J. Walther, (der übrigens auch eine Melodie dazu erfand); 1552 als Einzeldruck erschienen.

12. »O Christe Morgensterne«, eine geistliche Umbildung des weltlichen Tageliedes »Er ist der Morgensterne«, dessen Melodie (seit 1585) auch für das Gesangbuch beibehalten wurde.

13. »So wünsch ich nun ein gute Nacht« — »der Welt Abdank für eine himmeldurstige Seele: Gestellt über den 24. Psalm Davids im Thon: So wünsch ich ihr ein gute Nacht von D. Philippus Nicolai 1598«. Seit 1587 ist die Melodie im ev. Kirchengesang.

14. »Vom Himmel hoch da komm ich her«, ein von Luther gedichtetes, in der ersten Strophe sich an das weltliche Lied »Aus fremden Landen komm ich her« anlehnendes Lied, das auch die Melodie für den evangelischen Gemeindegesang hergab; so in Klugs Gesangbuch von 1535. Diese weltliche Weise hat sich bis heute im evangelischen Kirchengesang erhalten, obwohl Luther sie später durch eine heute allerwärts bekannte und beliebte Weise — zuerst im Schumann'schen Gesangbuch 1539 gedruckt — ersetzte. Vielleicht erregte die beim Kranzsingen und auf Tanzplätzen sehr gebräuchliche weltliche Weise in der Kirche doch hie und da Anstoß, und Luther nahm sie in Folge dessen zurück, eine andere bietend, die allerdings ebenso naive Fröhlichkeit zeigt, als die »weltliche«.

15. »Wacht auf ihr Christen alle, wacht auf mit großem Fleiss«, ältester (niederdeutscher) Text zu einer weltlichen Volksweise, deren Urtext bis jetzt nicht nachgewiesen werden kann.

Nach Böhme (S. 497) war die Weise in den Niederlanden lange vor 1540 bekannt, denn sie erscheint in den sich meist auf weltliche Weisen gründenden »*Souter Liedekens*«, Antwerpen 1540, unter der Bezeichnung »*Waer is myn alderliefste*«. Die Melodie findet sich schon 1586 (J. Liest, Historien) im evangelischen Kirchengesang.

16. »*Mag ich Unglück nicht widerstahn*«, ein geistliches Trostlied eines unbekannten Verfassers, der es dem Meistersingerlied von gleichem Anfange nachdichtete. Letzteres entstand wohl erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts, die Umdichtung zwischen 1526—1529 (Böhme S. 748). Melodie seit 1534 im evangelischen Kirchengesang*).

17. Das achtzeilige *Pavierlied*, die *Pavierweis*, der *Pavierton*, die Melodie eines Liedes auf die Schlacht von Pavia (1525), in welchem deutsche Tapferkeit gefeiert wird, ist uns nach Böhmes Auseinandersetzungen (S. 484) zweifellos erhalten in dem schon 1524 mit anderen Singweisen auftretenden geistlichen Liede von Lazarus Spengler »*Durch Adams Fall*«, welche durch die Melodie des weltlichen Liedes verdrängt wurden; zuerst in Klugs Gesangbuch 1535.

18. »*Es ist auf Erd kein schwerer Leid'n*«, dessen Melodie jedenfalls dem schon ca. 1554 im Einzeldrucke vorhandenen geistlichen Texte »*Ich hab' mein Sach Gott heim gestellt*« oder auch einem schon 1579 nachweisbaren Jesuslied »*Ich weiss ein Blümlein hübsch und fein*«, angeeignet wurde (vgl. Winterfeld I, 52, Böhme S. 344). Mit der weltlichen Tonangabe soll (nach Wackernagel, Bibliographie S. 422) schon in einem Nürnberger Gesangbuch von 1589 der genannte geistliche Text auftreten; nach Böhme soll sich die Tonangabe auch in dem Gesangbuche von Rhau 1589 befinden. Zahn (»*Melodien*« Nr. 1678) bringt den hierher gehörigen Tonsatz des Rhau'schen Gesangbuchs, aber ohne die weltliche Tonangabe und mit dem Text »*Ich weiss mir ein Röslein hübsch und fein*«. Somit eignete die Melodie ursprünglich weltlichem Texte, vielleicht aber auch weltlichem und geistlichem Liede zugleich. Nun herrschen aber in Betreff der Melodie selbst noch Zweifel. Der Rhau'sche Tonsatz hat einen Sopran und Tenor, die in einem Tonsatz von Vulpius 1609 (auch im Gothaer Cantional III. Theil abgedruckt) als Alt und Sopran ziemlich genau sich wiederfinden. Böhme (S. 697) hält den Alt des letzteren (und also auch den Sopran des ersteren) für die Neben-, und den Sopran des letzteren (und also auch den Tenor des ersteren) für die Hauptstimme, entziffert aber andererseits (S. 344) die Melodie: »*Es ist auf Erd*« aus Hainhofers Lautenbuch I (Tabulatur), um die »*Nebenstimme*« zu Tage zu fördern. Es scheint mir kaum denk-

*) Im Erfurter Gesangbüchlein. Da dieses ein Nachdruck des verloren gegangenen Klug'schen (1529) ist, so dürfte wohl 1529 zu setzen sein.

bar, dass »man aus Missverständniß die untere, begleitende Nebenstimme (den Vulpius'schen Alt) für die Hauptmelodie genommen« habe, um so einen »unmelodischen Choral für die Kirche zu bekommen«. Wer sollte die Nebenstimme zur Hauptstimme gemacht und damit dem Volke sein Lied geändert haben? Weshalb hätte dann Vulpius den Rhau'schen Sopran als Alt weitergeschleppt? Ich glaube, dass Vulpius den allerdings sehr melodischen Tenor des Rhau'schen Satzes neben jenem Sopran zur selbständigen Melodie erhob, indem er ihn zum Sopran machte. Sowohl die Volksweise als der Rhau'sche Tenor wurden nun im einstimmigen Kirchengesange gepflegt.

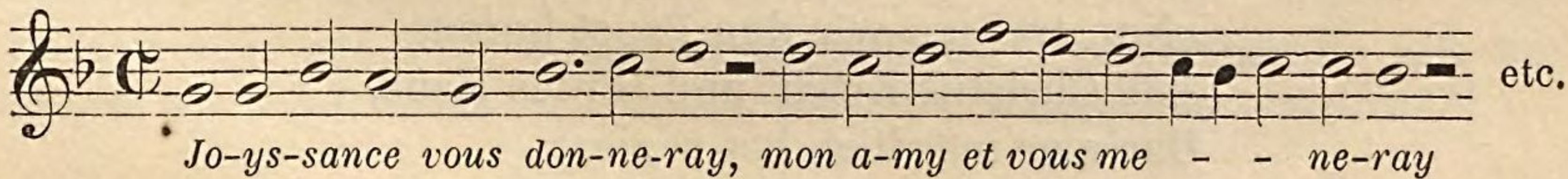
19. Eine Melodie zu einem »Berghäuerton«, welcher mir einzig und allein in dem Heidelberger Gesangbuch vom Jahre 1573 vorkam. Bei der Uebertragung des alten Hymnus »*Christe qui lux es*«: »Christ, der du bist der helle Tag« (oder »Christe du bist etc.«), welche von Erasmus Alberus stammt, finden sich keine Noten in diesem G.-B., sondern die Angabe »im Berghäwer thon«, nachdem in der Nummer vorher das Lied in der anderen Uebersetzung mit den in eine gewisse rhythmische Form gebrachten Noten des alten Hymnus geboten ist. Mit dem Berghäuerton glaube ich nun jene Melodie in Verbindung bringen zu sollen, die, echt volksthümlich in ihrer Haltung, mit dem »Christ, der du bist der helle Tag« häufiger gesungen wurde, als die alte Hymnenmelodie. Die Melodie nahm die Bezeichnung des neuen Textes an und da der Ton: »Christ, der du bist der helle Tag« in der Folge sich sehr oft vorgeschrieben findet, so ist jedenfalls diese Volksmelodie häufiger als die Hymnenmelodie gemeint*).

Es ist anzunehmen, dass die Melodie viel älter ist, aber so lange wir ihr oder der Bezeichnung Berghäuerton nicht früher begegnen, mag sie hier eingeordnet werden.

Liliencron giebt sie in seinen »Historischen Volksliedern« etc. Nachtrag (»Töne« S. 37, 38) nach einer Handschrift im Cod. M. 53 der Dresdener Bibliothek wieder**).

*) Die sich z. B. auch bei König, Harm. Liederschatz 1738, findet.

**) Die Melodie liegt auch einer Psalmmelodie des in Antwerpen 1544 erschienenen französischen Psalters zu Grunde, die O. Douen in seinem Werke *le Psautier Huguenot*, Paris 1878, I, S. 740, als eine ältere weltliche mit französischem Texte nachweist und die folgendermaßen beginnt:



Sollte sie ursprünglich niederländisch oder französisch und für diese Chanson von Marot, die 6zeilig ist, eingerichtet sein?

20.

Wenn auch die genannten Weisen erst im Verlaufe oder am Ende des 16. Jahrhunderts dem evangelischen Kirchengesange dienstbar gemacht wurden, so haben sie doch als Quelle für denselben zu gelten. Sie waren bis auf wenige der aufgeführten beim Eintritt der Reformation vorhanden, sie lebten im Munde und Herzen des Volkes, und sie wurden in ihrer Form und Art maßgebend für alle Neuschöpfungen auf dem Gebiete des Volksgesanges des 16. Jahrhunderts. Dieser selbst blieb sich in der Hauptsache gleich, ob er auf der Gasse oder in der Kirche ertönte; man musste sich nur in der Auswahl der Melodien für die Kirche einschränken. Obwohl das Volkslied des 16. Jahrhunderts sich zumeist mit den geistlichen Angelegenheiten und dem was damit zusammenhängt, beschäftigte, so wurden doch auch andere Seiten des geistigen und Gemüthslebens im Volksliede nicht vernachlässigt — aber wir sehen alle Ströme edler Melodie ins Gesangbuch sich ergießen; wir machen im 16. Jahrhundert ferner die Wahrnehmung, dass auch die Melodien gleichzeitiger weltlicher Lieder unbehindert ihren Weg in die Kirche nehmen. Zunächst betrachten wir nun das Volkslied des 16. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern: in den auf die Reformation, auf den evangelischen Glauben gerichteten Liedern.

21.

Man darf nicht annehmen, dass das Volkslied in dieser Hinsicht sofort und ausschließlich von der Art gewesen wäre, dass man es hätte für den evangelischen Gottesdienst verwenden können, ebensowenig, wie dass der Gemeindegesang in demselben sofort im Einklang mit der gottesdienstlichen Form und Ordnung gestanden wäre. Es war das Werk derjenigen, die eine neue Kultusform schufen, den gewaltigen Strom des Volksliedes so zu lenken und zu leiten, dass er ihren Zwecken diene. Viele »wilde« Wasser mussten abgedämmt und unschädlich gemacht werden. Der Begeisterung für die Sache der Reformation mischte sich Hohn und Spott gegen die alte kirchliche Gemeinschaft. Im Streite gegen das Papstthum erhitzte man sich derart, dass man den Papst ohne Weiteres mit dem Türken in einen Topf warf und in einem der besten Lieder Luthers lange sang: »Erhalt uns Herr bei deinem Wort und steu'r des Papst's und Türken Mord«. Der Papst wurde in Liedern wie

»Nun treiben wir den Papst heraus
Aus Christus Kirch' und Gottes Haus,
Darin er mörderlich hat regiert
Und unzählig viel Seel'n verführt« etc.

als der Antichrist voll Lügen Mords und arger List bezeichnet. Ebenso

wurde mit den Priestern verfahren, der Papst und die Pfaffen wurden in einem Liede mit den Teufeln in der Hölle identificirt, denn

Der Papst mit seiner Pfaffen Schaar
Will uns jetzund auffressen gar.

Aber man fürchtete sich nicht.

Es geht ein frischer Sommer daher,
Da werd't ihr hören neue Mähr,
Der Schimpf, der will sich machen;
Wird über Mönch und Pfaffen geh'n,
Sie weinen oder lachen.

Auch Ironie und Satire gedeihen:

Ich will hinfort gut päpstisch sein,
Des Luthers Lehr' verachten,
Nach guten Tagen will ich nur
Und feisten Pfründen trachten,
Nach Zins und Rent
Steht mein Intent',
Wenn ich die hätt',
So könnt' ich stet
In Lust und Freuden leben.

Unverhohlenste Schadenfreude spricht aus den Liedern:

Lobt Gott ihr Christen alle
In deutscher Nation,
Zu Rom ist umgefallen
Die Braut von Babylon u. s. w.

oder:

Der Papst hat sich zu todt gefall'n
Von seinem hohen Stuhle u. s. w..

Auch die politische Seite der reformatorischen Bewegung ist Gegenstand des Volksliedes; es werden Kämpfe (wie die Belagerung und Eroberung Magdeburgs) besungen; es ertönt Klage über Kriegsnöth, über die Kriege Karls V., über die Gefangennahme des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen bei Mühlberg, es wird protestirt gegen das Interim u. s. w.

22.

Es ist sehr bezeichnend für Luthers Scharfblick und Sinn für deutsche Art, dass er auch auf jene Neigung des Volkes zum Streiten und Spotten einging — das Lied vom Papstaustreiben wurde mit seinem »Vorwissen und mit seinem Namenszeichen« 1541 ohne Melodie (die bekannt war) auf einem fliegenden Blatt zu Wittenberg gedruckt*) —,

*) In Gesangbüchern findet es sich sogar verzeichnet als »D. Martini Lutheri letzter Gesang zum Valet dem römischen Bapst gemacht« etc.

dass er der Erregung des Volkes und seinem Abscheu vor päpstischem Wesen sogar in Kirchenliedern Ausdruck verlieh, wie in seinem »Erhalt uns, Herr«, dass er aus dem Leben Muster zur Nacheiferung fürs Volk hinstellte, indem er die Geschichte von den wegen ihrer Ketzerei verbrannten Jünglingen Heinrich Voes und Joh. Esch in volksthümliche Form brachte, mit Melodie versah und ins Gesangbuch setzte. So gewann er sich das Volk, lebte sich in seine Art ein und konnte dann um so nachhaltiger auf dasselbe einwirken. Er hat dies gethan mit seinen durchaus volksmäßigen Kirchenliedern, die zugleich allen Sängern der evangelischen Kirche Muster und Vorbild wurden. Namen wie: Justus Jonas, Paul Eber, Lazarus Spengler, Erasmus Alberus, Burkhard Waldis, Paul Speratus, J. Graumann, J. Hesse, N. Decius, H. Bonnus, J. Schneesing, dann J. Matthesius, N. Hermann u. v. a. bezeichnen während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinreichend die Thätigkeit der lutherischen Kirche in dieser Beziehung, während in der reformirten Kirche die Namen Joh. Kohlroß, J. J. Funkelin, Ambros und Thomas Blarer (Blaurer), J. Zwick, W. Meußlin, J. Dachser, W. Dachstein, M. Greiter, C. Huber u. m. a., endlich bei den böhmischen Brüdern M. Weiße, J. Horn hauptsächlich aufzuführen sind. Wir werden vielen der hervorragenderen Liedertexte begegnen bei Aufführung der Melodien.

23.

Bezüglich der Melodien des Volksliedes wurde schon oben gesagt, dass ein Unterschied zwischen geistlich und weltlich eigentlich nicht bestehe, dass man aber unter den Melodien mit ursprünglich weltlichem Texte eine gewisse Auswahl getroffen habe. Auch die zu geistlichen Texten erfundenen Melodien werden häufig zu weltlichen Liedern, wenigstens zu geistlich polemisirenden, politischen und historischen Liedern genommen. Die Melodie »Ach Gott vom Himmel sieh darein« finden wir vielen politischen Liedern als Ton vorgeschrieben. Auf die Melodie von »Erhalt uns Herr« wurden »in der Reformationszeit und lange nachher zahlreiche politische Texte gedichtet und, wie dieses Lutherlied selbst, vom Volk in Kirchen und auf Straßen und in Häusern gesungen«. Auch suchte sich die katholische Kirche mit Hilfe dieses Liedes an den Evangelischen zu rächen; in dem Gesangbuch von Leisentrit (1567) finden wir folgendes »Kinderlied zu singen wider die zwei Erbfeinde der heiligen allgemeinen christlichen Kirche, als den Ketzer und Türken«:

Bei deiner Kirch erhalt uns Herr,
Behüt uns vor all'r Sekten Lehr,
Dein' Kirch' ist enig, unzertrennt,
Bei deinem Rock man sie erkennt. u. s. w.

Während wir nun textlich viele der von dem Reformationsgedanken getragenen volkstümlichen Lieder des 16. Jahrhunderts ausscheiden müssen bei der Frage nach Kirchenliedern, so ist dieses Verfahren auf die Melodien nicht anwendbar. Wenn wir z. B. feststellen, dass eine jener in der Kirche gesungenen Melodien ursprünglich einem weltlichen Texte angehörte, so ist sie deswegen nicht etwa »unkirchlich« nach unserer heutigen Auffassung.

24.

Bei der Vorführung der wichtigsten der Kirchenmelodien des 16. Jahrhunderts wollen wir zuerst die nennen, deren erste Sänger bis jetzt unbekannt geblieben ist, dann jene, die von uns bekannten, musikalisch veranlagten Persönlichkeiten, welche als Sänger im Sinne des Volksliedes gelten können, stammen; diese beiden Gruppen repräsentiren in der Hauptsache und im Wesentlichen die Melodie unseres Volksliedes. Ihnen wird sich noch anzuschließen haben die Gruppe der musikalischen Tonsetzer, die den kirchlichen Volksgesang bereicherten, die mit ihren Erzeugnissen aber nur dann nachhaltigen Erfolg hatten, wenn sie den Volkston trafen. Während an der ersten Gruppe, wie wir aus den durch Luther hervorgerufenen Gesangbüchern entnehmen können, alle Evangelischen Antheil haben, sehen wir bei der zweiten Gruppe die lutherische Kirche unter den Sängern weitaus am stärksten vertreten und die dritte Gruppe fast ausschließlich von ihr veranlasst und beschäftigt. Die reformirte Kirche bildete sich unterdessen ihren eigenen Kirchengesang, der zumeist auf französischem Boden erwuchs, aber für die Folge auf den deutschen Kirchengesang überhaupt von Einfluss wurde, so dass auch ihm ein Abschnitt zu widmen sein wird. Neben beiden wird ferner die Vereinigung der böhmischen Brüder ins Auge zu fassen sein, welche namentlich den Lutheranern manche ihrer Lieder schenkten, und welche ebenso von diesen sich Manches aneigneten.

25.

I. Kirchenmelodien mit ursprünglich geistlichem Texte nach der Zeit geordnet, wie sie in den evangelischen Gesangbüchern auftreten*):

1. »Nun freut euch liebe Christen g'mein« I, Text von Luther, Melodie Volksweise von fröhlichem, Hörer und Sänger unwillkürlich mit fortreißendem Ausdrucke, findet sich zuerst in dem sogenannten ersten lutherischen Gesangbüchlein, dem Achtliederbuch, Wittenberg 1524, das vier Melodien enthält. Es hat aber dieses

*) S. Musikal. Beil. E.

Lied die Jahrzahl 1523 bei sich. Das Büchlein ist in Nürnberg — nicht Wittenberg wie der Titel sagt — und bestimmt vor dem ersten »officiellen« Gesangbuch Luthers, dem Walther'schen, gedruckt.

2. »Ach Gott vom Himmel sieh darein« I, Text von Luther (über den 12. Psalm »*Salvum me fac Domine*«), Melodie Volksweise, die vielen, nicht bloß geistlichen Liedern des 16. Jahrhunderts als Ton vorgeschrieben ist. Zu dem genannten Texte sind noch vier Melodien aus jener Zeit erhalten, nur diese hat sich allgemein erhalten; zuerst gedruckt im Erfurter Enchiridion . . . gedruckt zum schwarzen Horn 1524. Aus dem Umstande, dass noch in dem Achtliederbuch, das unsern Text bereits enthält, als Ton angegeben ist: »Es ist das Heil uns kommen her«, darf man wohl folgern, dass die Melodie nicht vorreformatorischen Ursprungs ist.

3. »Ach Gott vom Himmel sieh darein« II, eine jener vier Melodien zu diesem Texte, die schon 1524 in Walthers G.-B. auftritt.

4. »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« I, Text von Luther (Psalm 130 »*De profundis clamavi*«), schon im Achtliederbuch mit der Melodieangabe »Es ist das Heil uns kommen her« zu finden. Die phrygische Singweise findet sich gedruckt im Erfurter Enchiridion 1524, dann im Walther'schen Gesangbüchlein.

Ambros III. (S. 384 und 425) behauptet, dass der Choral »Aus tiefer Noth« dem Liede »Meins Trauerns ist« von Paul Hofheimer (1449, richtiger 1459—1537) entlehnt sei, welches sich in Forsters Liederbüchern (1539 und später) finde. In dem sehr verdienstlichen Werke »Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik« von S. Kümmerle (im Erscheinen begriffen) finde ich die Notiz, dass laut des Nachweises C. Dreher's in den Monatsheften für Musikgeschichte 1869 (S. 61) unser phrygischer »Choral« — wenn man von den ersten drei Tönen und etwa noch der melodischen Haltung der Schlusszeile absieht — »keinerlei Ähnlichkeit« mit dem Liede Hofheimers habe.

5. »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« II, eine zweite, jonische Melodie, die zuerst im »Straßburger Kirchenamt« (1524 oder 1525) auftaucht und dort, wo heute die erste Melodie gesungen wird, dem Texte von Bienemann (Melissander) angeeignet erscheint: »Herr, wie du willst« und auch darnach bezeichnet wird.

6. »Es spricht der Unweisen Mund wohl«, Text von Luther, Melodie zuerst gedruckt in Walthers Gesangbüchlein 1524.

7. »Mit Fried und Freud ich fahr dahin«, Text von Luther nach dem Lobgesang Simeons, auch die gleichzeitige Melodie wird ihm häufig zugeschrieben; das Lied findet sich zuerst 1524 in Walther's Gesangbuch.

8. »Christ unser Herr zum Jordan kam«, ein Tauflied von Luther, welches sich seit 1543 im G.-B. findet; die Melodie kommt aber schon vor im Walther'schen Gesangbüchlein 1524 zum Text »Es woll uns Gott genädig sein«. Mit dem weltlichen Liede »Aus

hartem Weh klagt sich ein Held« hat unsere Weise nichts zu thun.

9. »Jesus Christus unser Heiland der den Tod überwand« I, Osterlied von Martin Luther, welches mit dieser ersten Melodie und einer anderen verschollenen im Walther'schen G.-B. 1524, sowie in den Erfurter Enchiridien 1524 und durchs ganze 16. Jahrhundert noch häufig sich findet. In dem Heidelberger G.-B. von 1573 steht sie nicht wie anderwärts neben der zweiten, jetzt allgemein bekannten Singweise aus dem Jahre 1535, sondern allein bei unserem Texte, woraus auf ihre Beliebtheit im südwestlichen Deutschland zu schließen sein dürfte. Die Melodie hat bei aller Einfachheit etwas ungemein Rührendes, ja in der zweiten Hälfte, wo sie, modern ausgedrückt, nach der Unterdominante ausbiegt, geradezu tief Ergreifendes. — Ich halte die Melodie für eine echte Volksweise vor-reformatorischen Ursprungs, die aber, so lange man nichts Genaueres weiß als z. B. M. Prätorius meldet, der sie 1609 als »alte Melodie« bezeichnet, hier ihren Platz haben muss. Es ist sehr schade, dass sie dem evangelischen Kirchengesang abhanden gekommen.

10. »Wär Gott nicht mit uns diese Zeit«, Lied über den 124. Psalm von M. Luther, schon 1524 mit dieser Melodie in Walthers G.-B. zu finden.

11. »Es woll uns Gott genädig sein«, Lied über den 67. Psalm gedichtet von M. Luther. Die diesem Texte bleibend verbundene Melodie findet sich zuerst in »Teutsch Kirchenampt . . . wie es die Gemein zu Straßburg singt«. — Gedruckt bei Wolff Köppl. Ohne Jahr (1524 oder 1525).

12. »Mein Seel erhebt den Herren mein«, nach dem Lobgesang der Maria gedichtet von Symphorianus Pollio (Althiesser, evangelischer Prediger in Straßburg) und mit der Melodie zuerst gedruckt im gleichen Gesangbuch.

13. »Dies sind die heiligen zehn Gebot«, Text von M. Luther und schon 1524 mit der alten Wallfahrtmelodie »In Gottes Namen fahren wir« versehen. Die hier gemeinte und mit diesem Texte ebenfalls bleibend verbundene Melodie findet sich zuerst gedruckt im gleichen G.-B., II. Theil 1525.

14. »An Wasserflüssen Babylon«, Lied nach Psalm 137 gedichtet von W. Dachstein (Organist am Münster in Straßburg), mit seiner Melodie zuerst gedruckt in dem nämlichen G.-B., III. Theil 1525.

15. »Es sind doch selig alle die«, gedichtet von M. Greiter (Mönch und Chorsänger am Münster in Straßburg) über den 119. Psalm und mit der Melodie gleichzeitig im nämlichen G.-B. erschienen. Im gleichen Jahre schon wurde die Melodie zu dem Passionslied »O Mensch beweine deine Sünde groß« (jedenfalls

von S. Heyden, Rektor der Sebaldschule in Nürnberg, gedichtet) verwendet, das, weit verbreitet und gern gesungen, dann auch der Weise den Namen gab. Wie beliebt diese Melodie namentlich im südwestlichen Deutschland war, das mag der Umstand beweisen, dass sie in dem Heidelberger G.-B. vom Jahre 1573 nicht weniger als 27 Psalmliedern, außerdem 5 geistlichen Gesängen (1 Passionslied, 2 Pfingstliedern und 2 Liedern: vor und nach der »Kinderpredigt« zu singen) als Ton vorgeschrieben ist.

46. »O Herre Gott dein göttlich Wort«, ein Lied »von der Kraft des göttlichen Wortes« von einem unbekannten Dichter, das sich mit der Melodie zuerst in einem Erfurter Enchiridion vom Jahre 1527 findet.

47. »Christe du Lamm Gottes«, ein in der Braunschweiger Kirchenordnung des J. Bugenhagen 1528 als »dat düdesche *Agnus dei*« bezeichneter und für den Gemeindegang vorgeschriebener deutscher Choral, der später in Folge ausgedehnten Gebrauches einer bestimmten Mensur theilhaftig wurde.

48. »Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ«, ein Gebetslied von Agricola, das sich schon 1534 in einem Erfurter Enchiridion und gleichzeitig niederdeutsch im Rostocker G.-B. findet. Mit unserer Melodie erscheint es erstmalig im Klug'schen G.-B. 1535.

49. »Nun freut euch liebe Christen g'mein« II, eine zweite Melodie zu diesem Texte, die sich zuerst in dem G.-B. von Klug 1535 findet. Sie wird später dem Texte »Es ist gewisslich an der Zeit«, den Barth. Ringwaldt nach einem älteren deutschen, auf dem »*Dies irae*« fußenden Liede dichtete, dauernd angeeignet. Dass der Melodie die Weise »Wach auf meins Herzens Schöne« zu Grunde liegen soll (Böhme Nr. 118), wie vielfach angenommen wird, konnte ich nicht finden.

20. »Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand« II. Diese Melodie findet sich zuerst gedruckt im G.-B. von Klug 1535. Sie ist die jetzt allgemein verbreitete.

21. »Wo Gott der Herr nicht bei uns hält«, Lied über den 124. Psalm von Justus Jonas (1524); die Melodie dazu findet sich gedruckt 1535 im Klug'schen Gesangbuch.

22. »Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst«, Lied über den 127. Psalm, Dichter unbestimmt; 1525 im Zwickauer G.-B. Die Melodie zuerst im Klug'schen G.-B. 1535.

23. »Auf diesen Tag so denken wir« (»Uff disen tag so denkend wir«), Himmelfahrtslied von Johann Zwick, das sich mit Melodie im Straßburger G.-B. von 1537 zuerst gedruckt findet.

24. »Vater unser im Himmelreich« erscheint 1539 als Einzeldruck und im Schumann'schen G.-B. mit den Noten als das »Vater

unser kurz ausgelegt und in Gesangsweise gebracht durch D. Mart. Luther«. Luther hat eine Melodie dazu entworfen, aber wieder durchstrichen (Zahn Nr. 2562). Ob er es dann noch einmal — mit der hier in Betracht kommenden, sehr schönen Melodie — versucht hat?

25. »Nun lob mein Seel den Herren«, Lied über den 103. Psalm gedichtet von J. Graumann (Poliander), seit 1540 gedruckt nachzuweisen. Die Melodie erscheint mit diesem Texte im gleichen Jahre in einer Sammlung mehrstimmiger Gesänge: »*concentus novi* News Gesanng . . . durch Joannem Kugelmann Gesetzt« Augsburg 1540. Es wird desshalb häufig angenommen, der Tonsetzer Kugelmann sei der Erfinder der Melodie. Sie ist aber jedenfalls älteren Ursprungs (s. Musikal. Beil. 25 a).

26. »Nun lasst uns den Leib begraben«, Text von M. Weiße im böhmischen Brüder-Gesangbuch von 1534; die heute allgemein gebräuchliche Melodie tritt im Jahre 1544 bei Rhaw, »neue Deudsche geistliche Gesenge« in einem 5stimmigen Satze von Joh. Stahl auf.

27. »O Lamm Gottes unschuldig«, der Text ist eine Bearbeitung des »*Agnus Dei qui tollis*«, die sich 1534 schon in niederdeutschen, seit 1539 in hochdeutschen Gesangbüchern (Schumann, Leipzig) gedruckt nachweisen lässt. Es lassen sich zwei Formen der Melodie, eine mehr im nördlichen (Mus.-B. a), eine mehr im südlichen Deutschland heimische (Mus.-B. b) unterscheiden*).

28. »Allein zu dir Herr Jesu Christ«. Der Dichter ist nicht sicher anzugeben; das Lied soll mit Melodie im Magdeburger Gesangbuch von 1542 sich finden, erscheint dann bei Babst 1545, früher aber schon als Einzeldruck (1541).

29. »Ihr lieben Christen freut euch nun«, Text von Erasmus Alberus, mit sehr lebhafter Melodie, als Einzeldruck schon 1546 erschienen, dann bald in die Gesangbücher aufgenommen.

30. »Ich hab mein Sach zu Gott gestellt«, vielleicht eine geistliche Bearbeitung eines ebenso beginnenden ursprünglich weltlichen Textes. Der geistliche Text erscheint nach Wackernagel, Bibliographie (S. 264) 1554 als Einzeldruck, die dazu gehörige Melodie ist jedenfalls diejenige, welche N. Hermann in seinen Sonntagsevangelien dem Liede »Heut singt die liebe Christenheit« mitgibt, denn bei dem Liede »von Joseph, dem züchtigen Held« in den »Historien« etc. hat er (nach Zahn) dieselben Noten und nennt hier die Melodie nach dem älteren Liede »Ich hab mein Sach«. Diese

*) Die Form b weist Zahn (die Melodien, Nr. 4360) aus dem Jahre 1542, die Form a aus dem Jahre 1545 (wie in der Mus. Beil. mitgetheilt) zuerst gedruckt nach. Danach wäre Form a die spätere.

Melodie findet sich bei diesem Texte im Dresdener G.-B. von 1593 (s. Böhme S. 750) und im Psalter von Sunderreiter 1584.

34. »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« I, Sterbelied von Nikolaus Hermann (1562), mit unserer Melodie zuerst in Wolffs G.-B. 1569.

32. »Herzlich lieb hab ich dich o Herr«. Der Text von M. Schalling erscheint 1571 mit einer mehrstimmigen Komposition von M. Gastritz, deren Tenor man mit der heute gebräuchlichen, in einem Orgeltabulaturbuche von B. Schmidt 1577 bis jetzt zuerst nachgewiesenen Melodie in Verbindung bringt*). Die Melodie ist hier kolorirt.

33. »In dich hab ich gehoffet Herr«, ein Lied über den 34. Psalm von A. Reissner, 1533 gedruckt. Die hier in Rede stehende Melodie aus dem Jahre 1584 ist eine zweite sehr gebräuchliche zu diesem Texte**), welche man später auch dem Abendliede »Mit meinem Gott geh ich zur Ruh« (aus verschiedenen Texten zusammengesetzt) beigesellte; doch musste sie erst einige Umänderungen und Vereinfachungen erfahren (Calvisius, Crüger).

34. »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« II, eine zweite Melodie, die sich in den »*Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis*« 1587***) findet und auf die Ringwaldt bei seinem 1588 erscheinenden Liede »Herr Jesu Christ du höchstes Gut« verweist; in der Folge nahm dann die Melodie diesen Namen an.

35. »Ach Herre Gott mich treibt die Noth«, ein Lied, das sich schon im Nürnberger Gesangbuch von 1575 findet, hat nach meiner Untersuchung†) seine Melodie dem Liede »Ich dank dir schon durch deinen Sohn«, das schon im Leipziger G.-B. 1586 erscheint, geliehen, welchem letzteren Texte sie alsdann auch verblieb, da ersterer allmählich aus den Gesangbüchern verschwand. — Die Melodie findet sich zuerst gedruckt in einem böhmischen Gesangbuche vom Jahre 1595 zu einem Liede auf den heiligen Matthias, das die Ueberschrift hat: Yako (d. i. gleichwie): Ach Herre Gott mich treibt die Noth.

36. »Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott«, ein bei Joh. Eccard 1597 auftauchendes Lied, das Winterfeld diesem zuschreibt. Es ist aber einerseits aus der großen Zahl von Varianten der Melodie, die bald nach 1597 sich zeigen, andererseits aus dem Vorkommen dieser deutschen Melodie in einem jedenfalls älteren polnischen G.-B., dem leider das Titelblatt und jede Zeitangabe fehlt (Döring,

*) Vgl. den einschlägigen Artikel von Dr. J. Faisst in den Monatsheften für Musikgeschichte 1874 S. 26 ff.

**) S. »Christ, der ist erstanden«, Mus.-Beil. A Nr. 4 b.

***) Nach Erk (Histor. Notizen zu seinem Choralbuch 1863).

†) S. Blätter für Hymnologie 1885 Nro. 10.

Choralkunde 1865 S. 433 etc.), zu schließen, dass jener Künstler keinen Theil an ihrer Erfindung hat.

37. »Aus meines Herzens Grunde«, ein Morgenlied, das im Jahre 1592, aber noch ohne eigene Melodie in Gesangbüchern auftritt. Die Melodie erscheint zuerst 1598 bei dem genannten Texte (Eislebener G.:B.), nachdem sie im gleichen Jahre auch schon D. Wolters »Katechismus-Gesang-Büchlein« mit dem Texte »Herzlich thut mich erfreuen« gebracht hat.

26.

II. In der zweiten Gruppe der Kirchenmelodien des 16. Jahrhunderts sind diejenigen aufzuführen, welche uns bekannte Sänger und zwar Sänger im Sinne des Volksliedes, nicht berufsmäßige Tonsetzer zum Urheber haben*). Hier werden wir sehen, dass namentlich die Geistlichkeit mit den Reformatoren an der Spitze fleißig Hand ans Werk legte, aber nicht immer, um eines Herzens und Sinnes zu arbeiten; wir sehen gar bald wie in den Texten, so auch in der Melodienauswahl den Geist des Konfessionalismus einziehen. Während in der ersten Zeit der Reformation der dem reformirten Bekenntnisse näherstehende Südwesten Deutschlands (namentlich in seinen Straßburger und Constanzer Gesangbüchern) regen Antheil nimmt an der Schaffung von neuen Melodien und Bereicherung des Gesangbuches durch dieselben, schließt er sich in der Folge, da er sich von dem strengen Lutherthume abgestoßen fühlen mochte, gegen neue und alte lutherische Lieder allmählich ab, beeinflusst von den Schweizer Reformatoren, deren erster, U. Zwingli, dem Kirchengesange überhaupt nicht günstig gestimmt war und deren zweiter, J. Calvin, den französischen Psalter mit neuen, in fremdem Boden wurzelnden Melodien auf lange Zeit zur fast ausschließlichen Geltung in der Kirche brachte. So sehr nun einerseits die Einführung des von A. Lobwasser übersetzten und versificirten Psalters, der in der Schweiz eine strenge Alleinherrschaft führte, während bei den deutschen Reformirten deutsche Fest- und freie Psalmlieder wenigstens im Anhang zum Gesangbuch ein verborgenes Dasein führten, in mancher Hinsicht zu bedauern ist, so hatte sie doch andererseits insoferne auch ihr Gutes, als mit den neuen Melodien dem deutschen Kirchengesange neue Lebenskräfte und Säfte zugeführt wurden.

27.

Ehe wir also an die Betrachtung der zweiten Gruppe von Kirchenliedern gehen, erscheint es angezeigt, die Stellungnahme der Konfessionen zum Kirchengesange überhaupt und zum Volksgesange in der Kirche im besonderen ins Auge zu fassen. Von größter Wichtigkeit

*) S. Musikal. Beil. F.

sind da für uns die Ansichten der Reformatoren, namentlich Luthers, Zwinglis und Calvins, die sich einerseits aus ihren Schriften, andererseits aus ihren praktischen Ausführungen der gottesdienstlichen Anordnungen ergeben. Zugleich ist aber darauf hinzuweisen, dass neben dem, was die Häupter der Reformation in Bezug auf Kirchengesang erstrebt und geschaffen haben, das Werk des Pfarrers J. Zwick in Constanz eine besondere Stellung beansprucht. Er schlägt eine vermittelnde Richtung ein, die in der Schweiz wohl bald, im südwestlichen Deutschland aber nie völlig ihre Einwirkung auf den kirchlichen Gesang verlor. Ueber Luther und seine Ansichten können wir uns hier kurz fassen, da er bereits früher (Ziffer 5 — 10) als Begründer und eifriger Förderer des evangelischen Gemeindegesanges behandelt wurde. Ueber Zwingli, Zwick und Calvin hingegen müssen wir uns etwas weiter verbreiten.

28.

»Auch dass ich nicht der Meinung bin, dass durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Aberggeistliche fürgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica, gerne sehen im Dienste dessen, der sie gegeben und geschaffen hat« sagt Luther in der Vorrede zu dem Walther'schen Gesangbüchlein. Er wollte am bestehenden Gottesdienste in musikalischer Hinsicht in der Hauptsache insoweit reformiren, als die Texte der Gesänge im Widerspruche mit der Schrift standen und dem Volke die Mitwirkung versagt oder das Verständnis verschlossen war. Das Beibehalten lateinischer Gesänge, die in der Folge mehr und mehr schwanden, widerspricht dem nicht; es geschah dies meist »um der Schüler willen« und die Gemeinde kannte die geläufigeren lateinischen Texte ganz gut. Luther beließ

a) den Choralgesang des Priesters und Chors oder Volks, aber er schränkte ihn ein und gestaltete ihn allmählich deutsch und versah die deutschen Worte (z. B. die Einsetzungsworte) häufig mit neuer Musik. Damit blieb — man mag über liturgisches Singen des Geistlichen denken wie man will — der heilsame Zwang für die Geistlichen bestehen, sich einen gewissen Grad musikalischer Bildung anzueignen, was in der Folge seine guten Früchte trug. — Er beließ und verwendete in seinem Sinn

b) den künstlerisch geschulten Singchor, der dem Gemeindegesang zum Muster dienen, ihn veredeln, neue Melodien einführen helfen und sonst zur Erbauung der Gemeinden beitragen konnte, der ferner berufen war, auch andere kirchliche Feierlichkeiten (z. B. Begräbnis) zu schmücken und gute Musik in die Häuser und Familien zu tragen (Kurrendenchöre). Luther drang demgemäß auf guten Gesangunterricht in den Schulen, auf Stiftung von »Kantoreien« und

Singchören. Es war ihm Herzensbedürfnis, den mehrstimmigen Gesang zu pflegen, nicht bloß in der Kirche, sondern auch im eigenen Hause; er hatte, wie bekannt, seine Hauskantorei — eine regelmäßige Versammlung befreundeter Sänger im Hause. Wie Luther, so hielten auch seine Freunde und Schüler diese Kunst hoch. Erasmus Alberus konnte sich über Carlstadt, der in Gemäßheit eines Gottes, eines Glaubens, einer Taufe auch nur mit einer Stimme in der Kirche singen lassen wollte, in der Schrift »wider die verfluchte Lehr der Carlstädter« Neubrandenburg 1565 folgendermaßen ereifern*): »Hat Carlstadt recht arguirt, so möchte man auch also sagen: Gleichwie nur ein Gott ist, also soll der Mensch auch nur ein Auge, eine Hand, einen Fuß, ein Messer, einen Rock, einen Pfennig haben. Der unsinnige Carlstadt hat mich schier auch überredet, dass ich meine Partes und Gesangbücher zerrissen hätte, denn ich war ein junger theologus und merkte nicht, was Carlstadt im Schilde führte. Es haben alle Sakramentsschänder und Wiedertäufer dies teuflische Malzeichen an sich, dass sie ein Abscheuen vor der Musica haben und haltens für Leichtfertigkeit, dass man in den Kirchen orgelt und mit vier Stimmen singt« u. s. w.

c) Er schaffte dem kirchlichen Volksgesange die ihm gebührende Stelle im Gottesdienste und war unablässig bemüht, demselben neue Lieder zuzuführen.

Unter solchen Voraussetzungen konnte das Kirchenlied in der lutherischen Kirche des 16. Jahrhunderts, die streng an den Doktrinen und Uebungen ihres Hauptes festhielt, die denkbar reichste Nahrung finden. Es stellte denn auch der Melodiensegen in größter Fülle sich ein.

29.

Ulrich Zwingli**), geboren am Neujahrstage 1484 zu Wildhaus im Toggenburg in der Schweiz, steht der Musik und ihrer Ausübung keineswegs so fremd gegenüber, als bis jetzt sehr häufig aus seinem Verhalten zur Musik in der Kirche geschlossen wurde. Seine Ausbildung in Basel und Bern***) erstreckte sich auch auf Musik, und

*) Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenliedes, 1855, I, S. 287.

**) Der Kirchengesang in Basel seit der Reformation. Von Dr. Chr. Joh. Rigenbach, Basel 1870.

Sehr davon abhängig, aber die Zwingli'schen Melodien bietend: H. Zwingli, seine Stellung zur Musik und seine Lieder. Von Gustav Weber, Zürich 1884.

***) Mörkofer, Ulrich Zwingli, 1867, I. Band, S. 7: »Während Zwinglis Aufenthalt in Bern wurden die Dominikaner daselbst auf die schöne Stimme des jungen Sängers aufmerksam und lockten diesen in ihr Kloster, um ihn für ihren Orden

ihrer Pflege wird er auch auf der Universität in Wien fleißig obgelegen haben. Er wirkte von 1506 an als Pfarrer in Glarus, später in Einsiedeln. Seine Fertigkeit im Lautenspiel und seine Vorliebe für Musik überhaupt war allerwärts bekannt, sie brachte ihn in den Ruf eines Weltmannes und hätte ihm fast bei seiner späteren Berufung als Leutpriester am Großmünster in Zürich geschadet. Und auch seine Gewandtheit und Begabung im Liedergesange hat er bewiesen. Es existiren von ihm noch drei Lieder, die er gedichtet und zu denen: er den Ton erfunden hat, ein während der Pest in Zürich entstandenes Pestlied (1519), ein als Kappelerlied bekannt gewordenes »geistliches Lied um Hilf und Beistand Gottes in Kriegsgefahr« (1529) und ein Lied über den 69. Psalm. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Zwingli noch mehr gesungen hat. Bullinger in seiner Reformationsgeschichte sagt auch von ihm, dass er zu seinen Liedern »die *modos* oder das Gesang zu vier Stimmen« selbst gemacht habe. Wenn nun zwar Zwingli als Dichter neben Luther kaum in Betracht kommen kann, so ist er doch als Musiker diesem wenigstens an die Seite zu stellen. Aber er verwendete seine musikalischen Gaben und Kenntnisse nicht für die Kirche, sondern seine Lieder scheinen, wenn wir von dem bekannter gewordenen Kappelerlied absehen, zur Gemüthserhebung für Einzelne, zum Singen in der Familie bestimmt. Er sagt einmal von seiner Musikpflege selbst »aber uff der Luthen und gygen, ouch anderen instrumenten, lernet ich etwann, das kumpt mir jetzt wol, die kind zu schwygen«.

Wir fragen nun: Wie stellte er sich zum Gesang in der Kirche? Darauf ist zu antworten: Wie gegen die Kunstpflege und den künstlerischen Schmuck in der Kirche, so verhielt er sich auch gegen die Pflege des seither üblichen Gesanges in der Kirche feindselig, feindselig also nicht etwa gegen Gesang und Musik selbst, sondern gegen ihre Verwendung im Gottesdienste im Sinne der katholischen Kirche. Er war eben, wenn er Boden für seine Sache gewinnen wollte, gezwungen, sich lediglich auf den Sinn und das klare Wort des Evangeliums zu stützen. Einerseits hatte er mit den Katholischen zu kämpfen, andererseits musste er sich hüten, den Wiedertäufern eine Blöße zu geben. Er hielt sich da denn streng an den Wortlaut des neuen Testamentes und befolgte ihn in seinen reformatorischen Bestrebungen mit größter Konsequenz. Der Kirchenschmuck, die Ceremonien, die lateinische Sprache, die Musik mussten fallen, da sie für jene Zeit nach Katholicismus schmeckten, da ihr Gebrauch aus dem neuen Testament nicht gerechtfertigt werden konnte. »Sind die

zu gewinnen. Der Jüngling scheint für diese schmeichelhaften Bemühungen um ihn nicht unempfänglich gewesen zu sein und im Predigerkloster seine Wohnung genommen zu haben«.

Nester abgethan, so kehren die Störche nicht wieder«, sagte Zwingli und glaubte mit seinem Vorgehen einen Rückfall in den Katholicismus zu verhüten. Die Wiedertäufer, welche ihn der Nachsicht gegen Kirchenschmuck und Kirchengesang bezichtigten und ihm vorhielten, nach dem neuen Testament dürfe man Gott nur im Herzen singen und spielen (Col. 3, 16 und Eph. 5, 19), drängten ihn dazu, dass er mit Hilfe des Rathes gewaltsam seine Theorien*) in die Praxis umsetzte. 1524 wurde aller und jeder Schmuck, sowie die Orgeln aus den Kirchen Zürichs entfernt und in allen der Reformation sich anschließenden Städten, wie 1528 Bern, wurde in gleicher Weise verfahren. Priestergesang und Chorgesang wurden abgeschafft. — Wenn Luther schon von dem »wüsten, wilden Eselsgeschrei« des Chorals spricht und von dem Gesange in Klöstern und Kirchen urtheilt, dass er zugleich ein »heulen, murmeln und plärren« sei, dass man das »*Quicunque* blöke und die Psalmen mit eitel Jägersgeschrei und mit starken, feisten Succentorstimmen hinaustöne«, so kann man das radikale Vorgehen Zwinglis einigermaßen begreifen. Und wenn der Gesang des Chores im Heimathland desselben, in Italien, häufig schon herben Tadel hervorrief, ja über seine Beibehaltung in der Kirche oder Entfernung aus derselben auf dem Tridentinischen Konzil 1562 ernstlich berathen werden konnte, wie mag es mit ihm dann erst »im Lande der Kriegshorden und Söldner« bestellt gewesen sein?

Nun hätte Zwingli allerdings dem Volksgesang seine Aufmerksamkeit widmen können und sollen, zumal er selbst fühlte, dass in seinem Gottesdienste doch manches »dürre und rauhe« verhandelt werde (Vorrede zur Abendmahlsliturgie 1525). Aber die um diese Zeit in Schwang kommenden deutschen Kirchenlieder lernte er jedenfalls erst später kennen, auch stellte er seine Versuche mit dem gemeinsamen Sprechen**) an, vielleicht auch wollte er bei der zwischen ihm und Luther bestehenden und sich immer schärfer zuspitzenden Meinungsverschiedenheit und Missstimmung grundsätzlich nicht als dessen Nachahmer dastehen — genug: er war überhaupt auch mehr der Mann des Kampfes, und in der kurzen Zeit, die ihm zu leben noch beschieden war, konnte er weder die Ruhe, noch die Zeit finden zur Friedensarbeit des inneren Ausbaues seiner Kirche. Schon 1531 wurde er ihr entrissen, da er auf dem Schlachtfelde bei Kappel den Seinen als Feldprediger beistand. Es ist nicht erwiesen, dass er dem Gemeinde-

*) Die auch, was Kirchengesang betrifft, in seinen 67 Thesen (1523) Ausdruck gefunden hatten, z. B. »So muss auch folgen, dass der Tempelgesang oder das Geschrei ohne Andacht und nur um Lohnes willen entweder Ruhm bei den Menschen oder Gewinn sucht«.

**) Probe bei Riggensbach (S. 24), welcher übrigens in Bezug auf gemeinsames Sprechen zu schwarz sieht und sich in mancher lutherischen Kirche (z. B. in Neuendettelsau in Bayern) vom Gelingen desselben überzeugen könnte.

gesange, wo er bestand, entgegengetreten wäre; er sagt ausdrücklich in seiner Vorrede zur Abendmahlsliturgie, er wolle den Gesang anderer Kirchen »gar nit verworfen haben«, aber er ordnet ihn nicht an und pflegt ihn nicht. In Zwinglis Wirksamkeit lag also nur, wie H. Weber*) sagt, eine Unterlassung.

Noch sei bemerkt, dass der Entfernung der Orgeln zu jener Zeit durchaus nicht die Bedeutung beigelegt werden darf, die wir ihr heute beizulegen geneigt sind. Die Orgel hatte zu jener Zeit mit dem Gemeindegesang und seiner Begleitung nichts zu schaffen; sie war noch sehr schwerfällig und diente meist dazu, den Choral zu intoniren; auf größeren Werken wurde auch auf Grundlage irgend eines Gesanges oder Liedes zwei- und dreistimmig prä- und interludirt.

30.

Während Zwingli den Priestergesang und Chorgesang verwarf, zur Einführung des Gemeindegesanges keine Anregung gab und manche seiner Anhänger in der Schweiz fast bis gegen Ende des Jahrhunderts am Zwingli'schen Buchstaben hingen, haben die deutschen Reformirten von Anfang an kirchlichen Gemeindegesang gepflegt. Straßburg stand in erster Reihe der um Verbreitung und Pflege des Gemeindegesanges jener Zeit hervorragenden Städte und hat sich enge dem lutherischen Kirchengesange angeschlossen. Freilich geht es, was die Produktion von Neuem und Eigenartigem betrifft, allmählich immer mehr zurück. Constanz wird dann zum Sitz einer zwischen den strengen Schweizer Reformirten und der lutherischen Art vermittelnden Richtung, die dabei doch selbständig und auf eigenen Grundsätzen fußend erscheint. Sie wird hauptsächlich vertreten durch Dr. J. Zwick, Prediger in Constanz, welcher mit etlichen anderen Dienern der Kirche zu Constanz ein Gesangbuch »von viel schönen Psalmen und geistlichen Liedern . . . zur Uebung und Brauch ihrer, auch anderer christlichen Kirchen« bei Froschower in Zürich 1536 und 1540 erscheinen lässt. In der von ihm stammenden Vorrede zu diesem Gesangbuch spricht er sich zwar gegen Priestergesang, lateinischen Chorgesang und Kunstgesang aus, tritt aber entschieden für den Gemeindegesang und nicht bloß für den Gesang der gereimten Psalmen, sondern auch anderer schriftmäßiger Gesänge ein. Er entgegnet den Schweizer Radikalen: »Als wenig Christus singen potten hat, als wenig hat ers auch verboten«. Er führt weiterhin aus**): Singen sei ein frei Ding, das sehr gut und nützlich sein und wirken könne, und das man nach

*) Geschichte des Kirchengesanges in der deutschen reformirten Schweiz. Zürich 1876.

**) Wackernagel, Bibliographie, S. 555 ff. Darstellung der Vorrede und Citate daraus bei Winterfeld, I, S. 235 ff.

Glauben und Liebe richten solle. Die heilige Schrift alten Testaments enthalte viele gute Beispiele des Gesanges. Wenn man nach dem neuen Testamente im Herzen singen solle, so möge man es auch mit dem Munde thun, wie es beim Beten ja auch der Fall sei. Uebrigens sage Jacobus: ist Jemand gutes Muths, der singe Psalmen. Natürlich müsse beim rechten Singen das Herz dabei sein, aber der Herzenserbauung sei das äußerliche Singen nicht hinderlich, im Gegentheil das Herz werde durch das Singen inbrünstiger gemacht. Auch wehre es anderen Einbildungen; würde der Christ jedes Wort der Predigt nachsprechen, es würde ihm minder geschehen, wohl eine halbe Stunde anderen Dingen nachzusinnen. Um eines vorkommenden Missbrauchs willen dürfe und könne man das Singen nicht abschaffen, da müsse man auch das Predigtamt abschaffen, weil es ebenso missbraucht werden könne. Dazu sei der gegenwärtig unter den Deutschen gebräuchliche Gesang weder lateinisch noch papistisch, Jedermann verstehe ihn und könne Amen dazu sagen. Allerdings sollen nicht geweihte Leute allein singen, auch soll aus dem Singen kein Ohrenkitzel werden, es dürfen nicht mancherlei Stimmen, hoch und nieder, klein und groß, in der Kirche sich durcheinander reimen; vor allem dürfe aus dem Singen keine Hantirung werden, keiner dürfe für die anderen um Tagelohn singen u. s. w. Am Schluss verweist er auf den Uebelstand, dass leider in allerlei Sachen ein Jeder nach seinem Willen gerichtet und geurtheilt hat und verworfen, was ihm nicht gefiel; das hätte Trennung, Zwietracht, Uneinigkeit, Sekten und Anhang im Gefolge gehabt. Er endigt sein Vorwort: Gott mache uns recht verständig, durch Sinn, Wort und Geist, dass wir mit einem Munde und Herzen allezeit und in allen Dingen sein Lob und seine Ehre einhelliglich suchen. Amen.

Wir finden in diesem Buche den Verfasser bestrebt, neben den Psalmliedern auch andere geistliche Gesänge und christliche Lieder dem Kirchengesange und dem Gesange »außerhalb der Kirche«, theils zu erhalten, theils neu zu erwerben und namentlich was die Zwinglisch Gesinnten Neues producirten, der Gemeinde darzubieten. So ist auch Zwingli mit seinem Liede »Herr nun heb den Wagen selbst« vertreten. Freilich ist nicht viel des Neuen, aber das Gesangbuch zeigt doch den Willen, den deutschen Gemeindegesang in einer der reformirten Kirche eigenen deutschen Art auszubauen.

Zwicks Gesangbuch erlebte in den Sammlungen: 1. »Psalmen und geystliche Gesang . . . Zürich by Christoffel Froschower . . 1570« (von der vielleicht schon 1560 ein Druck existirte). 2. »Psalmen Davids, Kirchengesang und geistliche Lieder . . . 1588« (Zürich? worauf das Froschauerwappen deutet) eine Art vermehrter Auflage*); auch

*) Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst II, verbreitet sich über das Zwick-Froschower'sche Gesangbuch in einem längeren Artikel. Wenn die

riefen diese Bestrebungen in der Schweiz hie und da Nachahmungen hervor (Wolffhart'sches G.-B. 1559, Basel 1584, Gallen 1588, Schaffhausen 1579, 1596, Zürich 1598, 1599), die auch noch im 17. Jahrhundert nachwirkten. Aber Neues und Eigenartiges an Melodien für den Gemeindegesang trat wenig zu Tage. Die genannten Werke sind mehr Sammlungen älterer Lieder, als kirchliche Gesangbücher, die der zeitgenössischen Produktion hätten dienen können. Und als sich Zürich den Gemeindegesang gegen Ende des Jahrhunderts endlich errungen hatte, da brach bald die Herrschaft des Lobwasser'schen Psalters auch in der Zwingli'schen Kirche an, und diese erstickte mit der Zeit alle Bestrebungen im Sinne neuer, der reformirten Kirche eigenen Kirchenlieder.

34.

Insofern, als Calvin maßgebenden Einfluss auf die deutsche Schweiz und die deutsche reformirte Kirche gewann, muss auch hier seiner Stellung zum Kirchengesange gedacht werden. Bei der Betrachtung des Psalmenbuches wird seine Thätigkeit für den Kirchengesang näher beleuchtet werden.

Joh. Calvin, geboren den 10. Juli 1509 zu Noyon in der Picardie, flüchtet als Anhänger der Reformation 1533 aus Paris, hält sich von 1536 bis zu seinem 1564 erfolgten Tode fast ausschließlich in Genf auf, von wo aus er für den inneren Ausbau seiner Kirche unablässig thätig ist. Kaum war er in Genf, als er in einem Gutachten*) über die Organisation der Kirche, das er mit seinem Genossen Farel ausarbeitete und dem Rathe übergab, zeigte, dass ihm der Kirchengesang am Herzen liege. Er wünscht da, dass die Gemeinde mit Herz und Mund singe. Die Erfahrung werde zeigen, wie dadurch die Erbauung gefördert werde. Gebete ohne Gesang seien kalt. Der Papst habe die Kirche eines großen Trostes beraubt durch die Einrichtung, dass nur die Priester unverstandene Psalmen murmeln. Er empfiehlt, dass die Kinder Psalmen gelehrt würden, es würden dann auch die Erwachsenen einstimmen. Calvin, der wegen seiner Strenge lebhaft Opposition fand, wurde mit seinem Genossen Farel 1538 aus Genf vertrieben**) — er ließ sich aber nicht abhalten, seine Pläne weiter zu verfolgen und auszuführen. Als Pfarrer für die welsche Kirche nach Straßburg berufen und dort bis zu seiner 1541 erfolgten

Sammlung von 1570 als eine weitere Ausgabe des Zwick'schen Gesangbuchs angesehen werden kann, so kann sie doch wohl kaum als dessen »letzte« bezeichnet werden, wie Winterfeld thut, der überhaupt die Herrschaft des Lobwasser'schen Psalters in der Schweiz zu früh beginnen lässt.

*) Riggenbach, der Kirchengesang in Basel, S. 29.

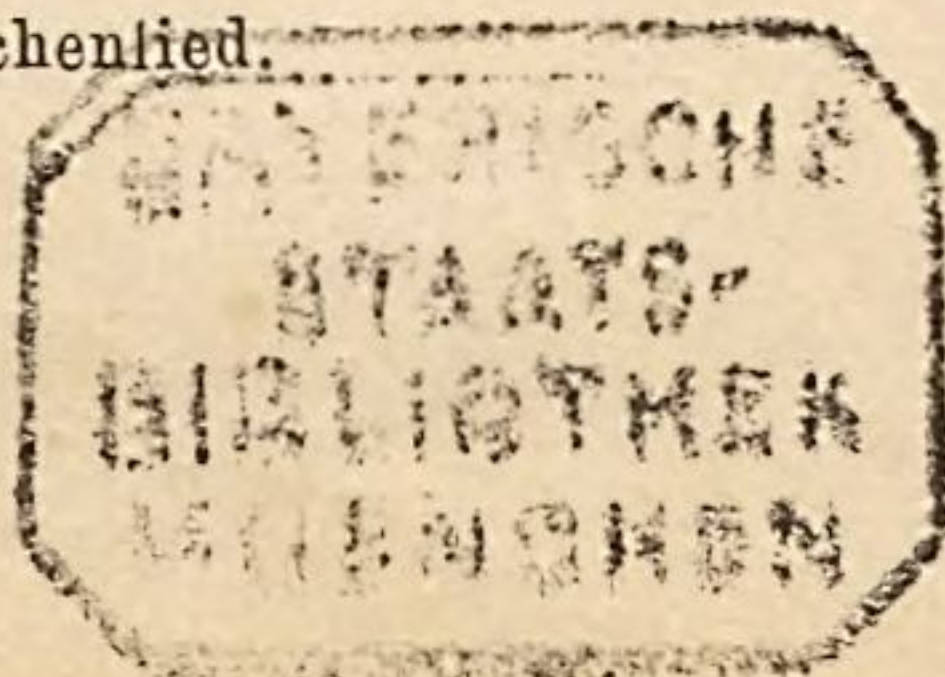
**) Bientôt chassé de Genève, où son rigorisme trouvait une vive opposition. Douen a. a. O.

Rückkehr nach Genf thätig, war er unablässig bemüht, der Gemeinde ein Gesangbuch zu beschaffen — die Psalmen Davids in französischen Versen mit entsprechenden Melodien. Wir werden uns damit später eingehend zu beschäftigen haben und dabei Calvin wiederholt begegnen.

In den Vorreden zu den Psalmen, die 1542 in Genf erschienen, sagt Calvin*), dass Jedermann verstehen müsse, was im Gottesdienste vor sich gehe; er dringt auf den Gebrauch der Muttersprache. Zweierlei Art sei das Gebet, entweder bloß in Worten bestehend, oder mit Singen verbunden; auch Paulus rede vom Beten und Singen. Der Gesang habe große Macht, die Herzen der Menschen zu bewegen und zu entflammen, dass sie Gott mit lebhafterem und wärmerem Eifer anbeten und loben. Es sei aber darauf zu achten, dass der Gesang nicht leichtfertig sei, sondern Gewicht und Würde habe; es bestehe ein großer Unterschied zwischen der Musik, mit der man die Menschen bei Tisch und in ihren Häusern ergötze und den Psalmen, die man in der Kirche singe in Gegenwart Gottes und der Engel. Ein Jahr später fügt er hinzu, es möchten doch die Psalmen auch in den Häusern und auf dem Felde gesungen werden und sagt: »Nun ist unter allem, was den Menschen erquicken und ergötzen kann, die Musik das erste oder doch eines der vornehmsten Mittel; wir sollen darum erkennen, dass sie eine Gabe Gottes ist, zu jenem Zweck verliehen, und sollen uns hüten, sie zu missbrauchen, indem wir sie beflecken und dadurch zu unserer Verdammnis verwenden, während sie uns zum Nutz und Heil beschert ist«. Er wisse wohl, man könne sie brauchen, um alle zuchtlose Lust zu entfesseln, es gebe kaum etwas in der Welt, das stärker als die Musik die Herzen und Sitten der Menschen zum Guten oder Bösen treibe, wie schon die alten Kirchenlehrer erkannt hätten. Mit den Melodien würden die Worte viel tiefer ins Innere dringen. Frage man, was solle gesungen werden, so möchten wir weit und breit suchen, wir würden nichts besseres finden als die Psalmen Davids, die ihm der hl. Geist eingegeben. Das seien Worte, die uns Gott in den Mund lege; indem die Gemeinde diese Psalmen singe, trete sie, wie Chrysostomus sage, in die Gemeinschaft der Engel. Die Melodien selbst, sagt Calvin, seien in solcher maßhaltenden Weise gesetzt worden, wie es dem Ernste des Inhaltes und der Würde des Kirchengesanges entspreche.

Was wir hieraus schließen können, nämlich dass er lateinischen und Kunstgesang verwirft, bestätigt uns ein Zusatz in der Vorrede zu seinem Lehrbuch des christlichen Glaubens in der Ausgabe von 1560. Hier bezeichnet er die papistischen Schnörkel und Triller, den

*) Nach der ausführlichen Darstellung bei Riggenbach S. 39 ff.



Figuralgesang*) und den vierstimmigen Gesang als der Majestät der Kirche unwürdig.

32.

Aus diesen Untersuchungen dürfte erhellen, dass bei der deutschen reformierten Kirche die Musikpflege in der Kirche mehr in den Hintergrund trat; den Choralgesang, sowie den Kunstgesang verwarf sie ganz, und ihr Gemeindegesang beschränkte sich allmählich auf den Gesang der Psalmen. Hier wurde zwar viel des Neuen an Melodien geboten, dieses Neue war aber zugleich Fremdes und wurde so starr festgehalten, dass einheimischer, eigener Gesang lange nicht mehr gedeihen konnte. Wir werden daher die hauptsächlichsten Sänger deutscher evangelischer Kirchenlieder, die in volksmäßigen Tönen das begonnene Werk fortsetzten, bei der lutherischen Kirche zu suchen haben, die bis gegen das Ende des Jahrhunderts nicht allein ihren Gemeindegesang, sondern auch den Kunstgesang zu hoher Blüte brachte.

33.

Unter den Sängern, welche in der lutherischen Kirche hier aufzuführen sind, ist zunächst wieder zu nennen:

a) Dr. Martin Luther, dem eine frühere Zeit in überschwänglichster, aber blinder Begeisterung die Erfindung von ziemlich allen bei seinen eigenen oder den von ihm »gebesserten« Liedertexten auftretenden Melodien — über 30 — zuschrieb, dem einzelne unverständige Schwärmer sogar den Namen eines Palestrina der protestantischen Kirche beilegten — ein Vorgehen, das sich bitter gerächt hat, indem man heute katholischerseits (Meister, Bäumker) behauptet, er habe gar keine Melodie gesungen, wenigstens wurzele keine der in Frage stehenden in lutherischer, vielmehr in gregorianischer Phantasie, eine Weisheit, die leider auch protestantische Forscher als solche anerkennen zu müssen glauben. Wir müssen zunächst folgendes feststellen:

1. Dass Luther wohl im Stande gewesen ist, eine Melodie zu erfinden. Bäumker selbst citirt aus einer Vorrede Wizels (»Verdeutsche Kyrchengesenge« 1546), dass »in halbem Germanien schier kein Pfarrer oder Schuster in Dörfern also untüchtig ist, der ihm nicht selbst ein

*) Nach Rikkenbach. Figuralmusik ist im Allgemeinen gleichbedeutend mit Mensuralmusik. »Nach den oft sehr bunten Figuren, welche die Mensuralnote in den sogenannten Ligaturen bildete« (Ambros II, 366), nannte man die Mensuralmusik auch Figuralmusik und stellte diese der Choralmusik gegenüber. Calvin wendet sich hier gegen den Choral und Choralfiguren (»papistische Schnörkel«), sowie gegen den mehrstimmigen Satz, der auch mancherlei Figurenschmuck zeigt. Somit bleibt unser einstimmiger Liedergesang übrig, wie ihn auch die Psalmen Calvins zeigen, gegen dessen Mensur er natürlich mit dem Ausdruck »Figuralmusik« nichts einwenden will.

Liedlein oder zwei bei der Zech mache, das er mit seinen Bauern zur Kirchen zu singen habe«. Es bedürfte also kaum der Zeugnisse der Zeitgenossen und Späterer in Betreff der Tüchtigkeit Luthers in dieser Beziehung.

2. Dass Luther ausdrücklich bezeugt wird, dass er Choralgesänge (Einsetzungsworte, Vaterunser) entworfen habe. Ob diese besser oder schlechter als gregorianische, oder ob sie nur ein »Nachahmen« der letzteren, ist hier gleichgültig.

Wenn Luther Trieb und Lust in sich fühlte, an diesem Stücke gottesdienstlicher Musik sich zu versuchen, wie viel mehr musste er nicht Neigung verspüren und bedacht sein, seine für den evangelischen Gottesdienst ungleich bedeutungsvolleren Gemeindelieder, an denen es ihm lange fehlte, mit Melodien auszustatten. Die Erfindung einer solchen setzte aber gewiss nicht mehr an musikalischem Können voraus, als das ohne Beobachtung künstlerischer Regeln nicht denkbare Komponiren von Chorälen. Im Gegentheil: Luther konnte da singen, wie ihm »der Schnabel gewachsen«, er konnte singen, wie das Volk aller Klassen und Stände.

3. Dass man zu jener Zeit die Erfindung von Melodien als eine ganz gewöhnliche Sache ansah. Nennenswerth erschienen nur der Künstler, der die Melodien mehrstimmig verarbeitete, und der Dichter. Aus diesem Grunde wissen wir von sehr wenigen Melodien sicher, wer sie erfunden hat, und fast alle kirchlichen Volksmelodien des 16. Jahrhunderts, die man den Künstlern zuschrieb, mussten diesen wieder aberkannt werden. Wir können also nicht verlangen, dass schwarz auf weiß geschrieben steht: Luther hat nicht bloß den Text gedichtet »Ein feste Burg«, er hat wirklich auch die Melodie erfunden. Ja es wäre geradezu auffallend, wenn er ausdrücklich als Melodien-erfinder genannt wäre. In dieser letzteren Beziehung hat man aber protestantischerseits aus den Zeugnissen der Zeitgenossen mehr herausgedeutelt und -gelesen, als sie besagen wollten und damit den Gegnern Blößen gegeben.

Wenn wir die Thätigkeit Luthers in Hinsicht auf Volksgesang genau ins Auge fassen, wenn wir sehen, wie er Gemeindegesang in der Kirche einrichtet und zu heben sucht, wie er zu dem Zwecke die alten Hymnen melodisch volksthümlich gestaltet, wie er vorhandene Volkstöne geschickt (manchmal auch experimentirend, wie bei »Vom Himmel hoch«) den Kirchenliedertexten aneignet, so können wir unmöglich annehmen, dass er nicht selbst gesungen habe. Und in der That ist erwiesen, dass er sein Lied »Vater unser im Himmelreich« selbst mit einer entsprechenden Melodie zu versehen versuchte*),

*) Winterfeld veröffentlichte in seiner Ausgabe der Lieder Luthers das Facsimile der Handschrift Luthers mit einer jedenfalls von Luther entworfenen, aber wieder durchstrichenen Melodie.

es ist anzunehmen, das Luther sein Lied auf die 2 Märtyrer selbst gesungen hat, was sollte uns in der Annahme, dass er seinem »Ein feste Burg« selbst den musikalischen Ausdruck verliehen, wankend machen?

Die ebenso pedantischen, von einer wenig musikalischen Anschauung der Sache zeugenden, als — vorläufig wenigstens — hinsichtlich ihres Beweises in der Luft hängenden Behauptungen, Luther habe Stücke gregorianischen Chorals an einander geflickt?*) Nimmermehr. Die Luthermelodien haben sammt und sonders Durtonart, deutsche Rhythmen und ein melodisches Gepräge, das in keiner Weise dem des Chorals ähnelt, mit einziger Ausnahme des »deutschen *Sanctus*« (»Jesaja dem Propheten«), das wegen seines liturgischen Zweckes eine Annäherung an den Choral gerechtfertigt erscheinen lassen mochte. Wir halten fest, dass Luther folgende Melodien gesungen:

1. »Ein neues Lied wir heben an«, Text und Melodie dieses »Liedes von den 2 Märtyrern Christi«, die von den Sophisten zu Löwen 1523 verbrannt wurden, findet sich nach Böhme erstmals auf einem Einzelblattdrucke 1523. Das Lied geht dann 1524 in die Gesangbücher über. Der Text hat in seinem metrischen Bau viel Ähnlichkeit mit »Ein feste Burg«, beide sind 9zeilig und stimmen im Bau der 1.—4. und der 9. Zeile völlig überein. Auch die erste Melodiezeile beider Lieder zeigt sprechende Familienähnlichkeit. Das ist nicht unwesentlich für die Feststellung Luther'scher Autorschaft bei dem protestantischen Glaubens- und Siegeslied:

2. »Ein' feste Burg ist unser Gott«, über das Jahr der Entstehung des Textes — Lied über den 46. Psalm — wurde viel geschrieben und gefabelt; gedruckt ist er 1529 nachzuweisen und zwar jedenfalls in dem verloren gegangenen Klugschen Gesangbuch von 1529 (mit den Noten), dann aber auch nach Böhme (S. 738) in einem Augsburger reformirten Gesangbuch vom gleichen Jahr**).

Die Melodie findet sich gedruckt in Gesangbüchern seit dem Jahre 1534 ***).

Wenn wir die letzte Melodiezeile vergleichen mit der des heute allbekannten Liedes »Vom Himmel hoch da komm ich her«, so finden

*) Vgl. die daraufbezüglichen Bemerkungen auf S. 72 ff.

**) Das schon öfter erwähnte Blum'sche Enchiridion ohne Jahr und Ort enthält den Text gedruckt. Es ist anzunehmen, und soll an anderem Ort nachzuweisen versucht werden, dass es nicht später als 1528 gedruckt ist. Somit wäre dieses Enchiridion die früheste Quelle für den Text.

***) Leider hat man sich noch nicht die allerdings nicht zu unterschätzende Mühe nehmen mögen, diese Melodie in ihrem ungemein packenden lebensvollen Rhythmus beim deutschen Volke wieder einzubürgern; nur Bayern hat sich bis jetzt dazu entschlossen.

wir auch hier eine sprechende Ähnlichkeit*). Wir stehen nicht an, Luther zuzuschreiben die Melodie:

3. »Vom Himmel hoch da komm ich her« (II), ein »Kinderlied auf die Weihnachten« von Dr. M. Luther. Seinem 1535 in Klugs G.-B. auftretenden Texte gab Luther die Melodie »Aus fremden Landen« mit; er sah sich aber veranlasst, diese zu entfernen und unsre jetzige verbreitetere dafür einzustellen. Sie erscheint zuerst 1539 in V. Schumanns Gesangbuch**).

Diese 3 Melodien, sämtlich in der nach *f* versetzten jonischen (oder modificirten lydischen) Tonart notirt, haben mancherlei gemeinsame Züge. Sie bewegen sich zwischen dem Grundtone und seiner Oktave, die nur im 1. Lied zweimal um 1 Ton nach der Höhe zu überschritten wird. Die leichten Anfangssilben der Melodiezeilen sind zu meist als kurze Noten behandelt. Alle drei sind wahre Volkslieder.

Dem Choralstil angenähert erscheint die in meist gleichwertigen Noten einherschreitende, in der gleichen Tonart stehende Melodie:

4. »Jesaja dem Propheten das geschah«, das von Luther in seiner deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes 1526 verordnete »deutsche *Sanctus*«, welches von da in alle lutherischen und reformirten Gesangbücher überging.

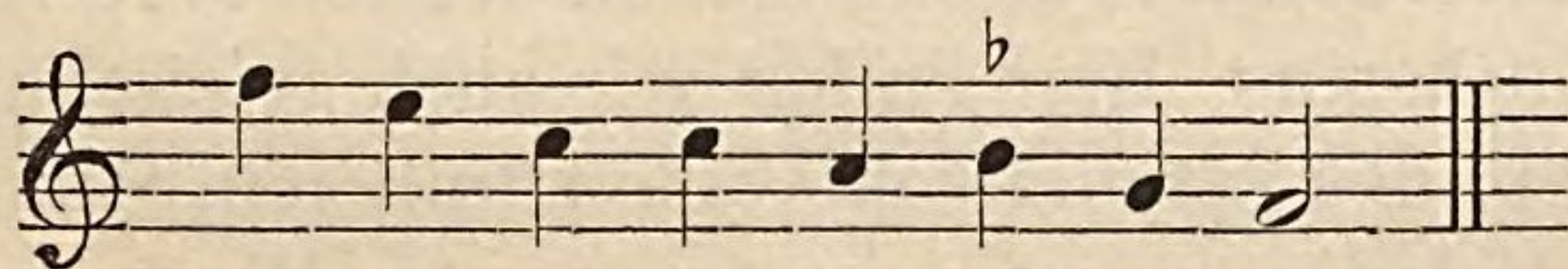
Auch bezüglich einiger anderer Melodien, wie »Mit Fried und Freud«, »Mensch willtu leben seliglich« scheinen mir die bisherigen Untersuchungen die Frage der Autorschaft Luthers noch lange nicht endgültig verneinen zu können.

34.

Weiter sind als Sänger zu nennen:

b) Nikolaus Hermann (Herrmann), der mit seinem Pfarrer Matthesius treu verbundene Kantor in Joachimsthal in Böhmen. Er ist kein kunstfertiger Tonsetzer (er versucht sich höchstens in sehr anspruchslosen 2stimmigen Liedern), sondern ein einfacher schlichter Kantor des Volksgesanges, der zu eigenen, wie zu seines Pfarrers Liedern Melodien singt, die er als Kinder- und Hauslieder ausgiebt,

*) Man vergleiche auch den Schluss der von Luther entworfenen (jonisch auf *f* stehenden) Melodie zu »Vater unser« (Zahn Nr. 2562)



**) Im Oktoberheft der »Siona« vom Jahre 1889 weist Eickhoff in Wandsbeck nach, dass die 2. Zeile unserer Melodie in einer Melodie zu einem Spervogel'schen Spruch (in der großen Jenaer Handschrift) öfter wiederkehrt. Wir sind dem genannten Herrn besonders zu Dank verpflichtet, dass er einmal auf eine andere und, wie ich glaube, sehr beachtenswerthe melodische Quelle unserer Volkslieder hinweist.

beisetzend: »acht' sie Jemand werth, dass er sie in der Kirche brauchen will, der mags thun auf sein Abentheuer (Gefahr)«. Und mit Recht wurden sie auch in die Kirche genommen. Die Melodien haben einen kindlich fröhlichen, frisch bewegten, dabei stets edeln Ausdruck und sind leicht fasslich; sogar alten strengen Kirchentonarten weiss der Sänger ein der moderneren Auffassung von Fröhlichkeit entsprechendes Lächeln abzugewinnen (vgl. Nr. 2).

Von seinen äußeren Lebensumständen ist wenig bekannt. Der Lexikograph Walter (zu Anfang des 18. Jahrhunderts) weiß von ihm nur zu sagen, dass er »zur Zeit *Matthesii* ein guter Musikus und Poet gewesen und als Podagricus anno 1560*) den 3. Mai in hohem Alter gestorben.«

In dem zweiten der hier in Betracht kommenden Werke Hermanns sagt er selbst von sich:

Wer ist, der uns dies Liedlein sang?
Ist alt und wohl betaget,
Dies Mal kommt er nicht von Statt
Das Podagra ihn plaget;
Oft seufzet er, bat Gott im Sinn:
Herr hol den kranken Hermann hin,
Da jetzt Elias lebet.

In der Vorrede zu dem nämlichen Werke verbreitet sich Matthesius seinem Vorbilde und Lehrer Luther gemäß über Musik und ihre Pflege in der Kirche und lobt seinen guten alten Freund Hermann sowohl als Poeten wie als Musiker, denn er habe seine Gesänge »mit lieblichen Melodien und Weisen gezieret.«

Die für die Joachimsthaler Lutheraner — einem vom Bergbau lebenden Völkchen — veröffentlichten Werke sind:

1. »Des Sontags Euangelia vber das ganze Jar, in Gesenge verfasset, für die Kinder und christlichen Haussveter etc. Witteberg 1560.« Mit einer Zuschrift des Herausgebers und einer Vorrede von Paul Eber. Es enthält 13 verschiedene, wohl zumeist vom Dichter herrührende Melodien.

2. »Die Historien von der Sintfludt auch etliche Psalmen und geistliche Lieder, zu lesen und zu singen in Reyme gefasset durch Nicolaum Hermann in Joachimsthal. Wittemberg 1563«. Mit einer Vorrede von Matthesius. Hier finden wir auch zweistimmige Tonsätze etwa von der Art des 2stimmigen volksthümlichen Schulgesanges.

Es seien 2 Melodien aus dem erstgenannten Werke hervorgehoben:

1. »Lobt Gott ihr Christen alle gleich«**), ein »geistliches Weihnachtslied vom neugebornen Kindlein Jesu«.

*) Was aber neueren Forschungen zufolge in 1561 umgeändert werden muss.

**) F. M. Böhme (altd. Liederbuch S. 372) glaubt aus dem Umstande, dass

2. »Erschienen ist der herrlich Tag«, dessen Melodie auch dem ebenfalls auf Ostern bezüglichen Liede »Am Sabbath-Tag Marien drei« und einem weiteren »Als 40 Tag nach Ostern war'n« beigegeben ist.

Die Hermannschen Melodien und Lieder überhaupt fanden bald Aufnahme in den Volksgesang *).

c) Nikolaus Selnecker, geboren am 6. Dezember 1532 zu Hersbruck bei Nürnberg, zeigte frühe musikalischen Sinn und soll schon als 12jähriger Knabe die Orgel in der Burgkapelle zu Nürnberg gespielt haben. Seine theologischen Studien ließen ihn in ein freundschaftliches Verhältniß zu Melanchthon treten, dessen milderen Ansichten er treu blieb, was ihm den Ruf eines »versteckten Calvinisten«, in der Folge mancherlei Händel und Streit und öfters Amtsentsetzung brachte. Er starb 1592 in Leipzig, nachdem er kurz zuvor wieder in das Amt eingesetzt worden war, aus dem ihn der Hass seiner Feinde vertrieben hatte. Er war ein rastlos thätiger Mann, und erwies sich seiner Kirche auch als Dichter, Sänger und Setzer von Kirchenliedern nützlich. Das in dieser Beziehung in Betracht kommende Hauptwerk ist sein 1587 erschienenenes Gesangbuch »Geistliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge« etc.; einige von den Psalmliedern sind aber schon in den 60er Jahren in seiner Auslegung des Psalters erschienen (s. Wackernagel, Bibliographie S. 349 ff.). Das Buch erweist sich uns, wenn wir von einigen älteren Liedern absehen, als eine Sammlung eigener Lieder Selneckers und von Liedern der Zeitgenossen.

Die Tonsätze bieten zwar nichts Hervorragendes, zeugen aber von einer achtungswerthen Geschicklichkeit in der Tonsetzkunst.

Der Melodien jenes Gesangbuchs, die vermuthlich Selnecker angehören, sind es über 40, von denen die meisten ohne den Schmuck des mehrstimmigen Tonsatzes geboten sind. Sie sind von einfacher Art und schlichter Haltung, meist auch von kleinem Umfang (zu vierzeiligen Strophen), aber es fehlt ihnen Frische und Originalität **).

diese Melodie bei Herman auch den Texten »Kommt her ihr liebsten Schwesterlein« (Abendreihen mit Kranzsingen) und »Graf Andres Schlick der edle Herr« zugesellt erscheint, sowie aus dem weiteren Umstande, »dass N. Hermann auch anderwärts längst gekannte Tanzweisen zu geistlichen Texten aufnahm«, vermuten zu dürfen, dass diese Melodie dem weltlichen Volksgesang entlehnt sei und vielleicht beim Kranzsingen am Johannistag üblich war. Diese Melodie mit dem Texte »Kommt her ihr liebsten Schwesterlein« ist übrigens nach Zahn schon in einem Drucke von 1554 (Leipzig, W. Günther) vorhanden.

*) Der nun folgende Sänger Selnecker schreibt z. B. in der 2. Vorrede zu seinen »Kirchengesängen« 1587 aus Leipzig:

»Vnd sind unsern Knaben nunmehr wolbekant des alten Nicolai Hermans Evangelia, die sie für den Thüren singen, Gott lob«.

**) Man vergleiche bei Zahn (»die Melodien« etc.) die 4zeiligen Melodien: Nr. 416, dessen 1. Zeile = 1 Zeile von »Aus tiefer Noth« (phrygisch), Nr. 417,

Die ihm höchst wahrscheinlich angehörende Melodie eines vierstimmigen Liedersatzes über Helmbolds

»Nun lasst uns Gott dem Herren« hat sich einzig und allein im Volksgesange erhalten, namentlich als sie 1640 durch J. Crüger etwas anziehender gestaltet worden war.

d) Philipp Nicolai, geboren 1556 in Mengerlinghausen, als Pfarrer und streitbarer lutherischer Prediger an verschiedenen Orten wirkend, von denen Unna in Westfalen (1596—1601) und Hamburg, wo er von 1601 bis zu seinem 1608 erfolgten Tode thätig war, besonders bedeutungsvoll für ihn wurden. In Unna wüthete 1597 die Pest in furchtbarer Weise, was ihn zur verdoppelten Hingabe an sein Amt und Aufopferung für die Gemeinde, sowie zur »Betrachtung des edlen hohen Artikels vom ewigen Leben, durch Christus Blut erworben« antrieb. Es entstand hier das für uns durch seinen Anhang wichtige Werk:

»Frewden Spiegel deß ewigen Lebens das ist: Gründliche Beschreibung deß herrlichen Wesens im ewigen Leben« etc. mit einer Vorrede vom 10. August 1598.

Den Betrachtungen über das ewige Leben folgen 4 Lieder, deren im Vorworte nicht besonders gedacht wird, und die früher schon im Einzeldruck erschienen sein mögen. Von diesen 4 Liedern gehören die 3 ersten Philipp Nicolai, das letzte seinem Bruder Jeremias zu.

Die beiden ersten Lieder, Hauptzierden des evangelischen Gemeindeganges, namentlich in ihren Melodien zum Großartigsten und Schönsten des geistlichen Volksgesanges zählend und von Ch. Palmer mit Recht »König und Königin« unserer evangelischen Kirchenmelodien genannt, haben Noten bei sich; das 3. Lied »Der Welt Abdank für eine himmeldurstige Seele: gestellt über den 24. Psalm« beginnend: »So wünsch ich nun ein' gute Nacht der Welt und lass sie fahren« ist in dem Ton »So wünsch ich ihr ein gute Nacht« und das Lied des Jeremias Nicolai: »Herr Christ thu mir verleihen« im Ton des Morgensegens: »Aus meines Herzens Grunde« zu singen.

Es beschäftigen uns also hier hinsichtlich der Melodie nur die beiden ersten Lieder:

1. »Ein geistlich Brautlied der gläubigen Seele von Jesu Christo ihrem himmlischen Bräutigam: gestellet über den 45. Psalm des Propheten Davids: D. Philippus Nicolai«.

»Wie schön leuchtet der Morgenstern,
Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn« etc.

dessen 2. Zeile = 2. Zeile von dem nämlichen Liede, Nr. 418, dessen 1. Hälfte = der 1. Hälfte von »Christ der du bist der helle Tag«, Nr. 420, dessen 1. Zeile = 1. Zeile von »Ach Gott vom Himmel sieh darein« u. s. w.

2. »Ein anders von der Stimme zu Mitternacht und von den klugen Jungfrauen, die ihrem himmlischen Bräutigam begegnen.« Matth. 25. D. Philippus Nicolai.

»Wachet auff, rufft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auff der Zinnen« etc.

Von der ersten Melodie nimmt Winterfeld (I, S. 89 und 90) an, dass sie weltlich und der Nicolaische Text eine Nachbildung des weltlichen Textes sei:

»Wie schön leuchten die Äugelein
Der Schönsten und der Liebsten mein,
Ich kann ihr' nicht vergessen.
Ihr rothes Zuckermündelein,
Dazu ihr schneeweiß Händelein
Hat mir mein Herz besessen« u.s.w.

gestützt auf eine Liedersammlung ohne Jahr »Tugendhafter Jungfrauen und Jungengesellen Zeitvertreiber von bekannten, annehmlichen Melodeien zusammengetragen durch Hilarium Lustig von Freudenthal.« Abgesehen davon, dass »Zuckermündelein« nicht auf echten Volksgesang hinweist, bestätigt auch das Auftreten Rist'scher Lieder, die zwischen 1644 und 1655 entstanden, dass diese ganze Liedersammlung, die keine Noten enthält, aus viel späterer Zeit stammt. Böhme S. 755 setzt ihre Entstehung mit Recht in die Zeit ca. 1690 und schließt, dass »eine viel gesungene heitere geistliche Melodie erst später zur weltlichen Parodie Anlass gab«.

Wie käme auch Nicolai dazu, wegen dieses und des folgenden Liedes in seinem Buche Noten zu Hilfe zu nehmen, wo er doch bei dem 3. Liede einfach die Tonangabe darübersetzt und dies sogar beim 4. thut, dessen Melodie erst im Jahre 1598 nachweisbar, also für jene Zeit neu ist?

Es darf angenommen werden, dass Nicolai ein echter Sänger im Sinne des Volksliedes und im Sinne seines Vorbildes Luther gewesen, dass er nicht nur gedichtet, sondern auch gesungen hat. Die Melodien beider Lieder, von denen die erste in ihren 2 ersten Zeilen sich stützt auf eine ältere Melodie*), haben sofort nach ihrem Erscheinen sich das Bürgerrecht in der Kirche errungen und die Thätigkeit der Tonsetzer angeregt.

Hier sei auch der Melodien des Dichters und Sängers Burkhard Waldis (ca. 1490—1556) gedacht, wie sie sein 1553 erschienener Psalter in stattlicher Zahl (153 zu 155 Psalmliedern) aufweist. Sie haben sich trotz vielfacher Bemühungen im kirchlichen Volksgesange nicht zu halten vermocht und konnten schon für ihre Zeit den Beweis liefern, »dass die äußeren Erfordernisse des

*) S. Musikal. Beil. F. Nr. 8, Schlussbemerkung.

kirchlichen Stils für sich allein nicht hinreichen, einem auch sonst schätzbaren Gesange in der Kirche eine dauernde Heimat zu sichern« (Winterfeld I, 254).

35.

Wenn schon in der lutherischen Kirche die geringe Zahl der von bestimmten Sängern erfundenen Melodien in keinem Verhältnisse steht zu der Menge der in den Gesangbüchern zu Tage tretenden Melodien, so ist in der reformirten Kirche eigentlich nur von einem Einzigen erwiesen, dass er Melodien gesungen, die in den Volksgesang der Kirche übergegangen sind. Und dieser Einzige hatte weder die Absicht, ein Lied fürs Kirchengesangbuch zu geben, noch konnte er wünschen, dass dadurch der kirchliche Volksgesang angeregt und bereichert werde. Es ist Ulrich Zwingli, der drei Lieder gesungen hat, nämlich:

1. Das Kappeler Lied »Herr nun heb den Wagen selb«. Während es noch im Zwick'schen G.-B. von 1540 unter den »ganz christlichen und schriftmäßigen Gesängen, welche doch in der Kirche nicht gebraucht werden« steht, ist es in den »Kirchengesängen etc. Zürich, Wolff 1599« schon unter die »geistlichen Kirchenlieder« vorge-rückt — freilich um dann seit 1688 leider wieder ganz aus dem Schweizer Kirchengesang zu verschwinden. Diese Melodie — die für den kirchlichen Volksgesang werthvollste jener 3 — ging auch in den deutschen reformirten Kirchengesang über*) und ist mit Unrecht vergessen worden. Die allenthalben sich geltend machende Gesangbuchs-reform in der Schweiz und Deutschland sollte sich ihrer Wiederein-führung annehmen.

2. Das Pestlied »Hilf Herr Gott hilf in dieser Noth«, das sich in der Sammlung: »Psalmen und geistl. Gesänge. Zürich, Froschower 1570« unter den »Gesängen auf besondere Zeiten und Tage« zuerst ge-druckt findet. Es ist wohl nie eigentliches Gemeindelied gewesen, es ist »mehr für eine Solostimme gedacht, zum Singen im engeren Familienkreise bestimmt«**).

3. Lied über den 69. Psalm: »Hilf Gott das Wasser geht mir bis an d'Seel«, ebenfalls 1570 in der gleichen Sammlung zu-erst gedruckt und im 16. Jahrhundert jedenfalls nur noch in einem etwas vermehrten Nachdruck derselben 1588 (Zürich?) vorkommend. Die Melodie eignet sich wohl kaum für den Gemeindegesang***), ob-wohl sie 1536 in ein Gesangbuch der Schweiz aufgenommen und bis 1690 fortgeführt wurde†).

*) Musikal. Beil. F Nr. 10.

**) G. Weber, H. Zwingli S. 26, wo diese und die folgende Melodie zu finden.

***) G. Weber a. a. O. (S. 28) will einer Nachahmung derselben in den Burk-hard Waldis'schen Psalmliedern (Psalm 24) wieder begegnet sein.

†) Vgl. die Angaben Riggerbachs (S. 21 und 22) über die Zwingli'schen Lieder.

36.

III. Wir gehen zu den Tonsetzern über, welche sich mit Erfolg befließigten, den Melodienschatz der evangelischen Kirche zu bereichern. Von einem bedeutenden Erfolge kann jedoch nicht die Rede sein. Die Tonsetzer jener Zeit stehen völlig unter dem Einflusse des mehrstimmigen Tonsatzes im Sinne der kirchlichen Tonkunst. Wir bewundern in jenen kirchlichen Tonsätzen, den Messen, Motetten etc., die Klarheit und Reinheit der Harmonie, wir finden in ihnen große kontrapunktische Kunstfertigkeit, melodisch schöne Behandlung aller Stimmen, vollständige Durchdringung des Textes nicht bloß angestrebt, sondern auch erreicht. Wir sehen die Tonsetzer in den Madrigalen*) dem Lied und seiner Form sich nähern. Wir sehen die deutschen Tonsetzer in ihren »deutschen Liedlein« (die französischen in ihren »Chansons«, die Italiener in ihren »Frottolen«, »Villanellen« etc.) das Volkslied meisterhaft in kontrapunktischer Form behandeln und es auch im Gewande des mehrstimmigen kontrapunktischen Satzes nachahmen. Aber wir müssen sagen: höchst selten gelingt es den Tonsetzern — wenn sie es überhaupt je wollten — den musikalischen Ausdruck, den der Liedtext erheischt, auf eine Stimme im Sinne des Volksliedes zu konzentriren. Strenge genommen ist in jener Zeit das Lied in dem richtigen, uns heute noch ebenso geläufigen Begriffe, wie er sich namentlich in der Einstimmigkeit, der »liedmäßigen Haltung«, dem »liedmäßigen Zuschnitt« der Melodie äußert, nur vom Volkslied repräsentirt. Wir können ihm kein gleichzeitiges »Kunstlied« in unserem Sinne gegenüberstellen. Als Kunstlied jener Zeit würde das mehrstimmig gedachte und empfundene, das auf »harmonischer und instrumentaler Grundlage«**) beruhende Lied zu bezeichnen sein. Einen solchen Unterschied können wir gleicherweise in weltlicher Musik, wie in jener Gattung der kirchlichen Musik des 16. Jahrhunderts machen, die uns hier beschäftigt. Freilich, dieser Unterschied kann nicht immer streng aufrecht erhalten werden. Die Volksweise kann oft sehr gewinnen, wenn sie in das Gewand eines einfachen harmonischen Satzes gekleidet wird, manche scheint uns heute geradezu ein solches zu verlangen. Andererseits kann die melodieführende Stimme in einem geistlichen oder weltlichen Madrigal von einer Prägnanz und einem melodischen Gehalt sein, dass sie sehr wohl des Schmuckes der Harmonie entbehren könnte. Für das Erstere bietet das evangelische »Choralbuch« zahlreiche Belege; es zeigt in den verschiedenen Jahr-

*) Ursprünglich Mandriale von mandra = Heerde, wörtlich etwa Schäferlied, eine seit Anfang des 16. Jahrhunderts sehr verbreitete und beliebte, zwischen durchkomponirter Motette und Lied stehende Musikform.

**) Diesen Unterschied macht zuerst O. Kade in seiner Schrift: »Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnisse zu dem mehrstimmigen Tonsatze«. 1874.

hundertten wahre Schätze von harmonischem Schmuck, die Künstler der schlichten Melodie gewonnen und um sie aufgehäuft haben; allerdings nicht immer kleidet sie dieser Schmuck gut, und häufig verfehlt sie damit ihre Bestimmung, dem Worte im Munde des Volkes zu dienen. Für das Zweite brauche ich nur auf das fünfstimmige Madrigal von Hans Leo Haßler zu verweisen »Mein Gmüth ist mir verwirret«. Der Diskant des Satzes kann des Schmuckes der hier allerdings bescheiden auftretenden Harmonie sehr wohl entbehren; er steht in seinem musikalischen Inhalte und seinem rhythmisch klaren und bestimmten, von der Strophe diktirten Baue hinter keinem Volkslied zurück. — Vergewärtigen wir uns nun, ehe wir jenen Tonsetzern näher treten, in ganz kurzen Zügen den Stand der Musikpflege im evangelischen, speciell lutherischen Kultus jener Zeit.

37.

Luther war, wie wir bereits festgestellt haben, ein großer Verehrer und Freund der musikalischen Kunst, die sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts in der Hauptsache in Kompositionen für den kirchlichen Sängerchor bethätigte, in Messen und Motetten mit lateinischem Texte. Der Chor der lutherischen Kirche hatte in den ersten Jahren der Reformation keine andere Aufgabe, als der der katholischen; er sang mehrstimmige Motetten, Stücke aus Messen etc., intonirte und sang im Wechsel mit dem Geistlichen die Psalmen und altliturgische Stücke, von denen nur jene in Wegfall kamen, deren Text Luther mit der evangelischen Wahrheit unvereinbar erschien. Mit der Einführung der deutschen Sprache im Gottesdienste, des Volksgesanges, mussten an den Chor und die ganze »Cantorei« weitere Anforderungen gestellt werden; der Chor musste namentlich mit dem Volke und seinem Gesange in Beziehung treten. Er konnte das auf dreifache Art: einmal, indem er die von der Gemeinde einstimmig gesungenen Lieder, in das Gewand des kunstreichen mehrstimmigen Satzes gekleidet, gleichsam »im höheren Chor« widerhallen ließ; zum zweiten, indem einfach der Sängerchor dem Gemeindegesang in einstimmigem Gesange sich anschloss; zum dritten, indem der Chor der vom Volke gesungenen Melodie einen einfachen, bescheidenen harmonischen Hintergrund gab und so den Volksgesang mit dem Kunstgesange verband. Wenn wir die Gesangbücher und Liedersammlungen jener frühesten Zeit der evangelischen Kirche daraufhin prüfen, so ist anzunehmen, dass die erstgenannten beiden Arten bald und zumeist angewendet wurden. Dass sich der Sängerchor auch des Gesanges des Volkes, welches seine Lieder unabhängig von einem Buche, auswendig sang *), annahm und ihn lei-

*) Kanonisirte Gesangbücher erscheinen in der lutherischen Kirche erst Ende des 17. Jahrhunderts in vereinzelt Fällen. Damit hängen Nummertafeln in der Kirche zusammen, die erst Anfang des 18. Jahrhunderts empfohlen werden,

tete, erhellt aus der großen Zahl jener einstimmigen Gesangbücher in folio mit großen, deutlichen, weithin sichtbaren Noten, welche auf dem Chore auflagen. Die dritte Art, den Chor- und Volksgesang in Verbindung zu setzen, kannten die Tonsetzer jener Zeit nicht, — sie konnte auch bei einem darauf gerichteten Streben den in der Tradition der kirchlichen musikalischen Kunst erzogenen Künstlern im Allgemeinen nicht gelingen. Wohl hatte man früher Volksmelodien als c. f. in mehrstimmigen kirchlichen Tonsätzen verarbeitet; es lag aber weder in der Absicht des Komponisten, dem Volksgesange Rechnung zu tragen, noch konnte es irgend Jemand aus dem Volke beim Anhören dieser Tonsätze einfallen, einzustimmen in den Tenor jener Stücke, der in dem dichten kontrapunktischen Gewebe von den Zuhörern wohl kaum erkannt wurde. Auch die mehrstimmigen weltlichen »teutschen Liedlein«, zu deren Bearbeitung sich auch die bedeutendsten kirchlichen Tonsetzer jener Zeit herbeiliessen, stehen nicht in direkter Beziehung zu dem singenden Haufen. Ihre Reproduktion durch einen künstlerisch geschulten Chor oder durch Instrumente mochte das Wohlgefallen der Zuhörenden erregen; dass diese aber in den c. f. eingefallen wären, ist völlig ausgeschlossen. Das Volk sang seine Lieder vorherrschend einstimmig, wobei Männer- und Frauenstimmen in Oktaven erklangen. Zuweilen mag sich wohl auch eine in Naturharmonie sekundirende Stimme dazu gefunden haben*). So war's damals wie heute, und so war's beim geistlichen, wie weltlichen Liede.

38.

Wenn daher die Tonsetzer jener Zeit daran gingen, unsere Melodien mehrstimmig zu setzen, so arbeiteten sie zunächst nach den ihnen geläufigen Theorien des mehrstimmigen Satzes. Die Melodie wurde in den Tenor gelegt, die übrigen Stimmen wurden zu großer melodischer Selbständigkeit erhoben. Luther drückt dies in seiner Lobrede auf die Musik sehr poetisch aus, wenn er sagt, wie sehr es zu verwundern sei, »dass einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tantzreyen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich hertzen und lieblichen umbfangen, also dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich deß

nachdem sie schon seit 1568 in der reformirten Kirche zur Angabe des zu singenden Psalms eingeführt waren. (S. Bachmann, S. 161 Anm.)

*) Böhme, Einleitung S. LXIX.

heftig verwundern müssen«^{*)} etc. In diesem Sinne setzte man zu jener Zeit deutsche geistliche Lieder, es sei als der genialste Komponist auch in dieser Richtung Ludwig Senfl (geboren um 1480 in Basel-Augst, gestorben 1555 zu München) genannt. Er war nicht Protestant, aber Luther freundschaftlich ergeben und von diesem als Künstler hochgeehrt. Es finden sich in den 1544 bei G. Rhaw in Wittenberg erschienenen »123 Liedern für die gemeinen Schulen« und anderswo mehrstimmige Lieder geistlichen und weltlichen Inhalts seiner Komposition, die aber weit davon entfernt sind, dem Volksgesange in der Kirche irgendwie dienen zu können. Diese motettenartig gearbeiteten deutschen Lieder, wie wir sie auch von vielen anderen Komponisten jener Zeit haben (z. B. von den schon genannten Heinr. Finck, G. Forster, G. Rhau, dann Arnold von Bruck, Benedict Ducis, Thomas Stolzer, Stephan Mahu, J. Kugelman), sind für den Chorgesang gedacht und geschrieben. Die genannten Tonsetzer übten ihre Kunst wie anderwärts an einem Choral, so hier an einer deutschen geistlichen oder weltlichen Liedmelodie; sie übten ihre Kunst an gegebenem Melodienmaterial. So wird man ihnen auch eine Bereicherung unseres Melodienschatzes nicht zuerkennen können. Wenigstens ist festzustellen, dass, so häufig man auch schon geneigt war, ihnen die Erfindung von Melodien für den Volksgesang zuzuschreiben, man ebenso häufig die Urheberschaft der ihnen zugeschriebenen wieder absprechen musste. Und es erscheint zweifellos, dass auch die Melodie »Nun lob mein Seel« nicht von Kugelman stammt.

Eine andere Stellung unter den Tonsetzern seiner Zeit beansprucht in den angedeuteten Richtungen der Kantor und treue Freund Luthers, Johann Walther (Walter), geboren um 1490 in Thüringen, von 1524 an längere Zeit mit Luther in Angelegenheiten der »deutschen Messe« gemeinschaftlich thätig, außerdem bis 1548 als Singmeister in der Kantorei des Kurfürsten Friedrichs des Weisen zu Torgau wirkend, wohin er, nachdem er noch von 1548—1554 der Kapelle in Dresden vorgestanden, zurückkehrte, und wo er auch 1570 starb. Walther lernte durch seine Beschäftigung mit den musikalischen Angelegenheiten der jungen Kirche die Bedürfnisse derselben genau und besser als irgend einer der Tonsetzer jener Zeit kennen. Dass er bestrebt war, Volks- und Kunstgesang in der oben bezeichneten Art zu verbinden, erscheint zweifellos. Einmal beweist es der Umstand, dass seine Tonsätze, wie sie in seinem 1524 erschienenen, öfter aufgelegten und vermehrten »Gesangbüchlein« und in anderen Sammlungen auftreten, in der Mehrzahl einfacher, schmuckloser gehalten sind, als die anderer Komponisten. Zum anderen bezeugt es die Thatsache, dass Walther in

^{*)} Abgedruckt und weiter nachzulesen bei Winterfeld I., S. 175.

den späteren Auflagen seines Gesangbuches häufiger die Melodie in den Diskant legt, als es 1524 geschah, wo er es nur in vereinzelten Fällen gethan hatte. Wir haben also bei Walther den Keim des mehrstimmigen evangelischen Gemeindegesanges zu suchen. Aber auch nur den Keim. Im Allgemeinen hat Walther das in dieser Richtung von ihm Erstrebte nicht erreicht, und er hat sich auch dieser Aufgabe gar nicht so ausschließlich und nachhaltig gewidmet, wie es Spätere thaten. So lange unsere Melodie als c. f. dem Tenor übergeben ward, konnte selbst bei ganz einfacher harmonischer Satzweise — und der Walther'sche Satz ist nie ganz einfach — der Gemeindegesang sich dem Chorgesange nicht mit wirklichem Erfolge anschließen. Aus dem Gesagten dürfte zugleich erhellen, dass, wenn einem der Tonsetzer jener Zeit eine Bereicherung unseres Melodienschatzes zugeschrieben werden darf, dies nur bei Walther der Fall sein kann, der ja auch, wie früher gesagt, mit Luther alte Hymnenmelodien für den Volksgesang einrichtete. Dass man aber, wie es neuerdings geschehen, alle Melodien, mit denen man bis jetzt Luthers Namen verband und die nicht für den gregorianischen Choral reklamirt wurden (»Ein neues Lied«, »Mit Fried und Freud«) und viele andere unter den Volksliedern der Reformation aufgeführte, Walther zuschreibt, ist des Guten entschieden zu viel.

39.

Es bedurfte, wie so häufig in Sachen des kirchlichen Volksgesanges, des Vorschlages und Unternehmungsgeistes eines Dilettanten, um Chor und Gemeinde auf dem von beiden gepflegten Gebiete des Liedes mit Erfolg mit einander zu verbinden und damit auch die für den Chor thätigen Tonsetzer zur Bereicherung des kirchlichen Volksgesanges zu gewinnen. Es ist der württembergische Hofprediger J. Lukas Osiander, ein in der Kunst nicht ungeübter Mann, namentlich aber ein Freund des kirchlichen Volksgesanges, der in seinem 1586 erschienenen Werke »50 geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf Contrapunctsweise also gesetzt, dass ein' ganze Christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann« einen vor ihm nur hie und da angedeuteten Weg einschlug und sein für die Folge maßgebendes Verfahren begründete. Er sagt in der Vorrede: es gebe viel treffliche deutsche geistliche Lieder zu mehr Stimmen, allein verstehe man auch Melodie und Text, so könne doch »ein Lay«, so der Figuralmusik nicht berichtet, nicht mitsingen, sondern müsse allein zuhören. Derhalben habe er nachgedacht, wie eine solche Musik einzurichten wäre, da vier Stimmen zusammensingen und doch ein jeder Christ mitsingen könne. Er wisse wohl, dass die Komponisten gewöhnlich »den Choral im Tenor führen«, wenn man aber das thue, so sei der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann

verstehe nicht, was es für ein Psalm *) sei und könne nicht mitsingen. Darum habe er den Choral in den Diskant genommen, damit er kenntlich sei und jeder Laie mitsingen könne. Diese Rücksicht lässt ihn auch streng am »Choral« festhalten (»davon man kein Noten ändern darf«) und heisst ihn das übliche längere »Clausuliren« vermeiden, sowie einfach Note gegen Note in Melodie und den begleitenden Stimmen setzen, d. h. er vermeidet die Theilung der Note in kleinere Noten in den begleitenden Stimmen. Hier finden wir die heute noch für Begleitung des einstimmigen kirchlichen Volksgesanges gültigen Regeln zum ersten Male planmäßig und mit reiflicher Überlegung ausgesprochen. Wohl war schon vor 1586 einer oder der andere der Komponisten, »vom richtigen Gefühl geleitet«, auf die Idee gekommen, in eigenen Kompositionen die Melodie einmal in den Sopran zu legen, der mehrstimmige Satz der Komponisten zeigt auch früher schon manchmal eine größere Einfachheit, — aber das zur Regel zu erheben und diese an einer größeren Reihe von älteren kirchlichen Liedern zur Ausführung zu bringen, war das Werk Osianders, dessen Theorien ihre schönen Früchte erst in den Tonsätzen eines Sethus Calvisius (»*Harmoniae cantionum ecclesiasticarum*« 1597), Bartholomäus Gesius (»*Geistliche deutsche Lieder D. Martini Lutheri . . . mit 4 und 5 Stimmen richtig gesetzt*« 1601, sowie »*Ein neu Opus Geistlicher deutscher Lieder D. Martini Lutheri, Nicolai Hermanni und andrer frommen Christen, abgetheilt in 2 Theile*« 1605), der vier Hamburger Organisten Hieronymus Prätorius, Jakob Prätorius, David Scheidemann und Joachim Decker (in ihrem gemeinschaftlichen Werke: »*Melodeyenbuch in vier Stimmen übergesetzt*«, 1604), Cornelius Sigefridus (1605), G. Erythraeus (1608), namentlich aber in den Tonsätzen des Hans Leo Haßler (»*Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt*« 1608), und des Michael Prätorius (»*Musae Sioniae*« vom 5. Theil an, der 1607, bis zum 8. Theil, der 1610 erschien), während Melchior Vulpus (»*Ein schön geistlich Gesangbuch*« 1609) zwar die Melodie »im Diskant richtig behält«, aber sie meist von der zweiten Diskant- oder Altstimme überschreiten lässt und seinen Tonsatz, wie auch schon Raselius (1599), wieder kunstreicher zu gestalten trachtet, worin ihm jedoch Haßler, M. Prätorius und Johannes Eccard, der sogleich näher betrachtet werden wird, in ihren kunstreicheren, hier nicht in Betracht kommenden Tonsätzen über die Melodien ebenfalls weit überlegen sind. Einen einfachen Tonsatz im Osiander'schen

*) Psalm ist hier, wie häufig zu jener Zeit, Lied, da dieses oft nach einem Psalm gedichtet war. Der Ausdruck Choral, der hier für unsere Liedmelodie verwendet wird, ist zu rechtfertigen durch den Hinweis auf die ältere Kompositionspraxis, die ja zumeist einen Choral als *cantus firmus* im Tenor verarbeitete.]

Sinne zeigen auch die Arbeiten Samuel Mareschalls, der namentlich an den französischen Psalmmelodien, die er vierstimmig setzte, im fortschrittlichen Sinne thätig war, freilich ohne damit den zwar einfachen vierstimmigen, aber in Betreff der melodieführenden Stimme noch auf der älteren Art des Satzes beruhenden Tonsätzen Claude Goudimels (1565) Konkurrenz machen zu können.

40.

So beschaffen war das Verhältniß des Volksgesanges zum Kunstgesange; in der evangelischen Kirche gingen sie erst um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts eine nicht auf Vernunft allein (wie man aus Osianders Worten und — Werken schließen könnte), sondern auch auf gegenseitiger herzlicher Neigung beruhende Ehe ein. Vor diesem Akte war von den kirchlichen Tonsetzern für unseren Volksgesang nichts diesem völlig entsprechendes Neue zu erwarten und zwar um so weniger, je höher sie als Tonsetzer standen.

Es wurden schon zwei Männer genannt, von denen der eine seinem Berufe, der andere seiner musikalischen Bethätigung nach hier aufgeführt werden könnte. Es sind dies Nikolaus Hermann, der »Kantor« von Joachimsthal, und der Theologe D. Selnecker, der sich als Tonsetzer versuchte in seinem früher bereits bezeichneten Sammelwerke. Wenn wir sie unter den »Volkssängern«, nicht unter den Tonsetzern, den Künstlern, aufführten, so ist dies mit dem allgemeinen musikalischen Standpunkt der Beurtheilung zu rechtfertigen. So wenig wir heute jeden, der eine oder die andere populär gewordene Melodie erfand und sich künstlerisch nicht weiter bethätigte, unter die Tonsetzer rechnen werden, so wenig, ja noch viel weniger werden wir in jener sangesfrohen Zeit N. Hermann, der sich als Tonsetzer im Sinne der Kunst jener Zeit gar nicht erwies, als Vertreter der Kunst auführen können. Als solcher mußte er sich neben einem J. Walther, Joh. Eccard, H. L. Haßler sehr armselig ausnehmen, während er als Volkssänger in seinen kindlich frohen, manchmal mit einer wie volksmäßig improvisirten zweiten Stimme versehenen Melodien unser Herz rührt.

Auch die Versuche Selneckers können keinen Anspruch auf besonderen Werth machen. Selnecker mag aber überleiten zu jenen Tonsetzern, welche als Erfinder von Kirchenmelodien gelten, die mit wenig Ausnahmen vorübergehend in den Kirchengesang aufgenommen wurden. Als solche Tonsetzer sind zu nennen: M. le Maistre, A. Scandelli (»Lobet den Herren denn er ist sehr freundlich« 1568), J. Steurlein (auch Dichter z. B. des bekannten Liedes »Das alte Jahr vergangen ist«), M. Gastritz, L. Schröter (»Freut euch ihr lieben Christen« 1587), T. Olthovius, J. Meiland, M. Fritsch

(vielleicht »Wir Christenleut« im Dresdener G.-B. 1593), Joachim von Burck, Johannes Eccard u. a. Von diesen wollen wir die beiden Letztgenannten, als die in der angedeuteten Richtung erfolgreichst thätigen näher ins Auge fassen.

41.

1. Joachim Möller*) (Moller, Müller) oder Joachim von Burck (Burgk), wie er sich als Komponist nach seinem Geburtsorte Burg im Magdeburgischen nennt.

Er ist jedenfalls 1544 geboren, seit 1566 als Organist und von 1569 an zugleich als Kantor in Mühlhausen in Thüringen thätig gewesen, wo er 1610 hochgeehrt und allgemein geliebt, starb. Kein hochbedeutender Tonsetzer (wenn wir den Maßstab der Kunst des 16. Jahrhunderts an ihn legen), bethätigte sich Joachim von Burck doch mit Glück und Geschick auf dem Gebiete einer damals in der Kunst nicht gerade hoch angesehenen Satzweise: er schrieb mehrstimmige deutsche und lateinische Lieder geistlichen Inhalts und zwar, wie er selbst sagt, nach Art italienischer Vilanellen**), womit »jedoch nur angedeutet werden soll, dass die Singeweisen schmucklos, volksmäßig, fasslich, bewegt seien, die Ausführung des mehrstimmigen Satzes ohne Schwierigkeit***), im Gegensatz zu den Madrigalen, die breiter angelegt und kunstvoller gehalten sind.

Es seien hier von seinen zahlreichen, oft aufgelegten Werken, deren einige neben ihm auch J. Eccard, seinen Freund und vermuthlich seinen Schüler, zum Urheber haben, folgende genannt:

1. »20 deutsche Liedlein . . . lieblich zu singen und auf Instrumenten zu gebrauchen« (1575); die Gedichte sind, wie die meisten der von ihm behandelten, »Christliche Reyme M. Ludovici Helmboldi«, seines Pfarrers;

2. »Geistliche Lieder« Helmbolds (38 Mel. 1575);

3. »*Odae sacrae*« I, II (1572, 1578);

4. »*Crepundia sacra*« (1578), Lieder für das Gregoriusfest der Schulkinder und sonstige Gelegenheiten;

5. »*Hebdomas*« (1590);

6. »30 geistliche Lieder« (1594);

7. »40 Lieder vom hl. Ehestand« (1595);

8. »41 Lieder« desgl. (1596) etc.

Diese mehrstimmigen Liedsätze erwarben sich im 16. Jahrhundert eine weite Verbreitung, sie sind »schlicht und kirchlich ernst«†), wenn auch häufig, ähnlich den Dichtungen Helmbolds, trocken. Die

*) Nach den Untersuchungen Ph. Spittas in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1870, Nr. 4 und 10.

**) »*Ad imitationem Italicarum Villanescarum*«.

***) Winterfeld I, 398. †) Winterfeld a. a. O.

Stimmen sind meist melodisch geführt, ohne sich jedoch allzuhäufig zu einem besonderen Ausdrucke zu erheben. Dieser allgemeinen melodischen Führung fällt aber, wie in den meisten Tonsätzen der nach dieser Richtung hin thätigen Tonsetzer jener Zeit, die besondere Melodie zum Opfer. Man fragt sich heute oft, welches denn die eigentliche Melodie in jenen Liedern sei; man behauptet mit ebensoviel Glück, sie liege im Diskant, als man häufig mit Recht annimmt, sie liege gemäß der Uebung jener Zeit im Tenor. Es sind von einigen Tonsätzen sowohl Diskant als Tenor ins Gesangbuch übergegangen. Oft will uns aber auch die Frage nach der eigentlichen Melodie müßig erscheinen: es sollte wohl gar nicht immer eine solche geboten werden; die Freude an der Harmonie, die hier nicht mehr ein Resultat kontrapunktischer Führung der Stimmen ist, auch wenn die Harmonie selbst nicht immer erfreulich ist, hat wohl häufig einen Hauptantheil an der Schöpfung jener mehrstimmigen geistlichen Lieder. Diese erfreuten sich speciell in Mühlhausen lange einer großen Beliebtheit, und ging eine Anzahl Melodien auch in das dortige Gesangbuch, sowie in andere evangelische Gesangbücher über. So finden sich noch etwa ein Dutzend in Königs harmonischem Liederschatze von 1738 (hier freilich zu allem Ueberflusse auch noch ihres wenigen rhythmischen Schmuckes beraubt); aus dem Gemeindegesange sind sie wohl ziemlich verschwunden, wenn auch eine oder die andere noch in einzelnen Gesangbüchern fortgeführt wird. Ihr Verlust ist nicht zu beklagen. Gegen das kirchliche Volkslied gehalten sind sie zumeist matt, farblos und tragen häufig den Stempel der »Werkstätte«. Als Proben*) mögen folgende, in einzelnen Gesangbüchern noch zu findende dienen:

1. »Der Heiland offenbaret« (1594), seit 1620 dem Texte angepasst: »Amen Gott Vat'r und Sohne«.

2. »Nun lasst uns Gott dem Herren«**) (1575; der Tenor ist wohl bedeutender als der Diskant; die Harmonie ist hier wenig erfreulich).

3. »Höret ihr Eltern Christus spricht« (1578; der Tenor dieses Tonsatzes ist sanglicher als der Diskant).

4. »Herr Gott erhalt uns für und für« (1578; hier gilt das Gleiche).

5. Die Melodie »Gott hält bei seinem Orden« (1575) findet sich 1863 angeeignet dem Texte: »Zeuch ein zu deinen Thoren«. Genannt sei noch »Ich weiss dass mein Erlöser lebt«; der Tonsatz ist ist einer der schöneren des Joachim von Burck, die Melodie aber um so unselbständiger. (Mitgetheilt: Winterfeld I, Mus.-Beil. Nr. 103).

*) S. Musikal. Beilage G.

**) Zu diesem Texte findet sich nach Zahn die Melodien (Nr. 162) im Mühlhausen'schen Choralbuch noch eine andere desselben Tonsetzers aus »Hebdomas« etc. verwendet »*Quot Chrysyle, quot Harta*« etc.

42.

Ungleich bedeutender als Tonsetzer ist Johannes Eccard (Eccart). Man hat neuerdings vielfach über die Begeisterung, mit welcher Winterfeld (I, 433 ff.) von den Werken dieses Künstlers spricht, über die Liebe und Sorgfalt, mit welcher er das künstlerische Schaffen Eccards verfolgt, abfällig geurtheilt und die Vorliebe Winterfelds für den von ihm erst eigentlich wieder entdeckten verehrten Meister in einer katholisierenden Anschauung Winterfelds vom ev. Gottesdienste zu begründen versucht. Mag sein, dass Winterfeld, der seinerzeit mit Recht eine würdigere Kunst für den evangelischen Gottesdienst forderte, gleich seinen Zeitgenossen, die mit ihm ein besseres Gesangbuch, besseren Volksgesang wünschten, wie diese hie und da einseitig wird in seinem Urtheil; so ist es gewiss nicht zu rechtfertigen, wenn er bei der Aufstellung seiner Ideale auch ein gewisses praktisches Moment zu sehr betont und auch aus diesem Grunde Joh. Sebastian Bach in seiner Bedeutung für die evangelische Kirche unter jenen Meister des reinen *a capella*-Stiles stellt. Man wolle aber nicht vergessen, dass v. Winterfeld, v. Tucher, v. Bunsen, Wackernagel, Thibaut u. alle die verdienstvollen Wiederbeleber des Gesanges im evangelischen Gottesdienste unter dem Drucke eines ganz erbärmlichen Zustandes der Kirchenmusik, sowohl hinsichtlich der künstlerischen, als der volksthümlichen Seite derselben schrieben, und dass sie überhaupt erst wieder Ideale aufstellen mussten. Dass sie ihre Ideale in einer früheren Zeit suchten, muss heute Jeder, der ein Herz und Verständnis für diese Sache hat, in Ordnung finden. Wie die Dutzendwaare von Kirchenmelodien aus Winterfelds Zeit und unserem Jahrhundert überhaupt neben den Volksmelodien der ev. Kirche des 16. Jahrh. im Allgemeinen gar nicht genannt zu werden verdient, so können auch die Erzeugnisse der kirchlichen Kunstmusik der ev. Kirche zur Zeit Winterfelds mit denen der früheren und der ihm besonders theueren frühesten Zeit nicht im Entferntesten verglichen werden. Und in den heutigen Tagen steht es trotz des edlen Wollens und Strebens Vieler noch nicht sehr viel besser. Wir haben heute keine selbständige musikalische Kunst im ev. Gottesdienst; was als Brosamen vom Tische der musikalischen Kunst überhaupt für unsere Kirche abfällt, sind nur selten Originalwerke bedeutender Künstler, in den meisten Fällen sind es mehr oder minder geschickte Nachahmungen der verschiedenen Stilperioden des kirchlichen Tonsatzes vom 15. bis ins 18. Jahrhundert oder Liedertafelmusik, und ihnen fehlt zumeist im Grunde nicht weniger als die Hauptsache — das warm pulsirende Leben.

Unter den bedeutenderen Tonsetzern, welche in einer den

Anforderungen des ev. Gottesdienstes gerecht werdenden Weise thätig waren und sich in ihren Werken unabhängig und selbständig erwiesen, hat Winterfeld unserem Eccard mit Recht einen hohen Platz eingeräumt und man sollte, ehe man sich befleißigt, hinter Winterfelds von tiefem musikalischen Verständnisse zeugende, wenn auch manchmal etwas allzu schwärmerische Ausführungen möglichst viele Fragezeichen zu setzen, erst einmal daran gehen, Johannes Eccard *in praxi* für den ev. Gottesdienst wieder zu gewinnen, was zweifelsohne viel leichter bewerkstelligt werden könnte und — vorläufig wenigstens — mit mehr Glück bewerkstelligt werden würde, als die Reproduktion der höchsten Kunstwerke eines J. S. Bach, welche höchstes technisches Können der Ausführenden voraussetzen, das bekanntlich heute eben so selten freiwillig in den Dienst der Kirche sich stellt, als es von dieser begehrt wird.

Johannes Eccard wurde geboren 1553 zu Mühlhausen in Thüringen, war dort jedenfalls Schüler des schon genannten Joachim v. Burck, von 1571—74 Schüler des berühmten Orlandus Lassus in München, 1578 »Musikus« bei den Grafen Fugger in Augsburg, von 1584 an Fürstl. Vicekapellmeister, dann etwa 1604 Kapellmeister in Königsberg, von 1607 an in gleicher Eigenschaft in Berlin am Kurfürstl. Hofe, wo er 1644 starb. Er bildete sich auch im Auslande, namentlich bei den Meistern der Tonkunst in Venedig aus.

Eccard begann seine künstlerische Thätigkeit mit Tonsätzen ähnlicher Art, wie wir sie von Joachim von Burck kennen, mit dem er auch, wie bereits früher erwähnt, gemeinschaftlich Veröffentlichungen machte, mit dem er sich sogar häufig in die Werke des bereits genannten Dichters theilte. So erschienen 1574: »*Odae sacrae*« (20 geistliche Gesänge zu 5 und mehr Stimmen, Dichtungen von Helmbold); 1578: »neue deutsche Liedlein mit 4 und 5 Stimmen« (geistliche und weltliche Texte); 1589: »Neue Lieder zu 5 und 4 Stimmen« (geistl. und weltl.); 1599: »40 deutsche christliche Liedlein M. L. Helmboldi, deren erste 22 von J. v. Burck komponirt sind; freilich zeigt er sich auch hier schon überall Joachim von Burck bedeutend überlegen.

In seinen 1596 erschienen 4 stimmigen »*Odae sacrae* L. Helmboldi *de quibusdam creatoris operibus*« entrichtet er der zu jener Zeit sehr beliebten Satzweise »*pro scansione versuum*« seinen Tribut, einer Satzweise, in der sich nicht allein die Schulmeister, welche ihren Schülern metrische Scansion auf musikalischem Wege besonders ohrenfällig beibringen wollten, sondern auch die Tonkünstler (wie L. Senfl u. v. A., im 17. Jahrhundert noch L. Gesius) hervorzuthun suchten. Was von derartigen Versuchen dem ev. Volksgesange zusagte, hat dieser sich, wie anderwärts mitgetheilt werden wird, angeeignet.

Seine hauptsächliche Thätigkeit aber entfaltete Johannes Eccard in der mehrstimmigen Bearbeitung unsres evangel. Kirchenliedes.

Auf die Anregung des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach, Verwalter des Herzogthums Preußen, hin bearbeitete er und ließ 1597 erscheinen:

»Geistliche Lieder auf den Choral« 2 Theile mit 55 Tonsätzen (5 stimmig); und 1598 traten ans Licht: »Festlieder« (später mit dem Zusatz »Preußische«), 27 Tonsätze (5-, 6-, 8 stimmig).

Joh. Eccard arbeitet mit dem ersten Werke auf ein Gesangbuch hin, das dem Kunst- und Gemeindegesange zugleich dienen könne, beklagend, dass zur Zeit noch »kein Kantional, darin nach musikalischer Art was anmuthiges und der Kunst gemäßes enthalten wäre*)« vorhanden sei. Er nimmt die Kirchenmelodie nach Osiander'schem Muster in den Diskant und richtet sich ganz nach ihrer Form in der »Preußischen Kirche in Königsberg«. Eccard strebt hier eine »Verschmelzung des Gemeindegesanges mit dem Kunstgesange« an und zwar, wie nicht geleugnet werden kann, mit großem Glücke. Jeder, der diese Tonsätze prüft, muss zugeben, dass im 16. Jahrhundert nur Eccard dieses Ideal erreicht. Die Melodie hebt sich im Sopran deutlich ab, die begleitenden Stimmen sind weder überladen, noch dürftig, sie verleihen der Melodie gerade so viel Schmuck, als eine in den Melodien wohl bewanderte und sangestüchtige Gemeinde vertragen kann, ohne »confundiret« zu werden. Die Stimmführung ist ausdrucksvoll, die Harmonie reich und von einer gewissen angemessenen Weichheit, die man in der ev. Kirchenmusik vor Eccard vergeblich sucht. Es ist nur Einer zu nennen, der in mancher Beziehung Eccard überlegen ist in der einfacheren wie kunstreicheren mehrstimmigen Bearbeitung der kirchlichen Melodien, nämlich der schon genannte Hans Leo Haßler, welcher aber nicht so umfassend in dieser Richtung thätig war. Dass die Eccard'schen Sätze der ev. Kirche verloren gingen, hat seinen Grund im Eingehen der Singchöre und in der Herrschaft der billiger und bequemer zu habenden Orgel, deren Gebrauch als Begleitungsinstrument für den Gemeindegesang in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts fällt; diese Sitte nimmt dann bald allgemein überhand. Während im 16. Jahrhundert eine selbständige, freilich nicht gerade glänzende Orgelkunst den lutherischen Gottesdienst schmückte, tritt die Orgel im 17. Jahrhundert als ein erst neben anderen Instrumenten, später allein den Gemeindegesang konzertirend begleitendes Instrument auf. Heute begleitet sie den Gemeindegesang häufig in jener etwas allzu nüchternen und hausbackenen Weise des Osiander'schen Kontrapunktes, und es ist nicht allzuviel mehr von dem Einflusse zu verspüren, den seinerzeit Eccard zweifellos auf die Orgelmusik ausgeübt hat.

Wenn man jene Eccard'schen Tonsätze heute »lieber als reine Chorgesangswerke betrachtet wissen, sie lieber ohne die Beigabe

*) Winterfeld I, 445.

eines mehrhundertstimmigen Unisonos aus allen möglichen Registern des Organs hören möchte*)«, so steht der Erfüllung dieses Wunsches gewiss nichts im Wege, man kann sie auch vom Chor allein singen lassen. Sie gewähren, als Chorgesänge ausgeführt, der Gemeinde nicht nur »immerhin einen Genuss, der ihr nicht vorenthalten werden soll«, sondern sogar eine große Erbauung, die man ihr nicht vorenthalten darf. Nur war es Eccard nicht um »Genuss« für die Gemeinde, sondern — und das ist echt evangelisch — um einen von der Kunst getragenen allgemeinen Kirchengesang zu thun, für dessen »mehrhundertstimmiges Unisono« ihm seine Tonsätze nicht zu gut dünkten.

Wir gehen über zu den »Festliedern«. In diesen sucht Eccard den in der beliebten Motettenform auftretenden Kunstgesang dem in die Liedform gekleideten Gemeindegesange anzunähern; die Basis für die Festlieder gaben zumeist allbekannte Kirchenmelodien, die hier mit allem Schmucke, wie ihn die Motette — der Hauptrepräsentant der kirchlichen Kunstmusik — besaß, ausgestattet erscheinen. Es ist wieder echt evangelisch, dass die der ganzen Gemeinde geläufige musikalische Form und Idee — das Lied — den Ausgangspunkt, ja die Richtschnur für die Kunst bilden muss. Während in den »Geistlichen Liedern« mehr die Kunst des »einfach harmonischen Entfaltens« an der Melodie sich emporrankt, kommt sie in den »Festliedern«, die sich durch reicheres und dichtereres Stimmengewebe, glänzendere Harmonie, breitere Form auszeichnen, und welche somit zwischen Lied und Motette vermitteln, zur schönsten Blüthe, die wie gesagt, so recht aus dem Princip des evangelischen Gottesdienstes hervorkeimt, und die später in noch glänzenderer Verwerthung der zur Verfügung stehenden Kunstmittel, in noch weit genialerer Behandlung und Durchdringung des Liedstoffes durch Johann Sebastian Bach in höchster Vollendung wiederkehrt.

Eccard hat aber nicht allein den bestehenden ev. Gemeindegesang im höheren und höchsten Chor widerhallen lassen, er hat nicht nur die Gemeinde in die Sphäre der Kunst zu ziehen versucht, er wollte den Gemeindegesang auch bereichern, er stieg von seiner Höhe herab zum Volk, um ihm durch seine Kunst gezeitigte Melodien in den Mund zu legen. Freilich nicht mit einem annähernd ähnlichen Erfolge. Wenn auch die betreffenden Tonsätze zu den Schätzen des Kunstgesanges gehören, so verlor sich doch mit den Melodien der Meister im Volke, ohne wirklich nachhaltigen Einfluss auf den kirchlichen Volksgesang zu gewinnen; es findet sich auch bei ihm nicht**) — wie überhaupt bei keinem jener kirchlichen Tonsetzer — die Gabe des Setzers mit der des Sängers in volksthümlichem Sinne

*) Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik, S. 354 Art.: Eccard. **) Wie Winterfeld meint.

harmonisch vereinigt. Und auch in einem anderen mehr kunstgemäßen Sinne scheint mir der Meister der Liedmelodie nicht in dem Maße gerecht worden zu sein, dass man sagen könnte, er habe den früher bestehenden Gegensatz von Setzer und Sänger völlig aufgehoben, das heißt die Thätigkeit beider gleich vollkommen ausgeübt. Sein Diskant ist nicht immer frei von jener rhythmischen Einförmigkeit und jenen allgemeinen melodischen Wendungen, wie sie die Mittelstimmen der Motetten zeigen; auch bei ihm ist man oft in die Lage versetzt, den Tenor dem Diskant als Melodie vorzuziehen (vgl. unten Nr. 2).

Von Eccard'schen Melodien, die in die Gesangbücher übergangen und sich noch hie und da darin erhalten haben, seien als Proben*) mitgeteilt:

1. »Freut euch ihr Christen alle«; 1598 (»Gar lustig jublieren« z. B. Choralb. v. Ritter für Preußen 1856);

2. »Der heilig Geist vom Himmel kam« 1594; Diskantmelodie; M. Prätorius hat die schon 1575 auftretende Tenormelodie als *cantus firmus* behandelt;

3. »Weil unser Trost der Herre Christ«; 1598;

4. »Zu dieser österlichen Zeit« (Tenormelodie; die in dem Eccard'schen Tonsatz als Diskant auftretende Melodie findet sich schon 1575 bei Helmbold, auch sie ging in die Gesangbücher über; Tonsatz 1594);

5. »Ihr Alten pflegt zu sagen«; 1574.

43.

Besseren Gewinn zog unser kirchlicher Volksgesang aus weltlichen Liedern jener Zeit, die in einfachem Satze von Tonsetzern veröffentlicht wurden. Es seien gleich einige einheimische und fremde Lieder mit weltlichem Texte aus dem 16. Jahrh. namhaft gemacht**).

1. »*Il me suffit de tous mes maux*«, ein Liebeslied, das sich mit seiner vierstimmig gesetzten Melodie in einer jedenfalls 1529 gedruckten und durch den Buchhändler Pierre Attaignant zu Paris bewerkstelligten Sammlung von 34 »*chansons musicales*« findet und der wir auch beim 128. Psalm der niederländischen *Souter Liedekens* (1540) wieder begegnen. Sie wurde zu dem vielleicht von Markgraf Albrecht dem Jüngeren zu Brandenburg-Kulmbach gedichteten und in seiner verbreitetsten Fassung 1569 zuerst gedruckten »Vertrauensliede«: »Was mein Gott will« verwendet und ist mit ihrem Tonsatz »fast unverändert übergegangen in die Singebücher des Seth Calvisius (1597) und M. Prätorius« (Winterfeld I, 72).

2. »*Ipse cum solus varios retracto*« beginnt eine Ode Hermanns von dem Busche, deren Melodie das Metrum des sapphischen Versmaßes darstellt, in: *Geminae undeviginti odarum Horatii melodiae, quatuor*

*) S. Musikal. Beil. G.

**) S. Musikal. Beil. H.

vocibus probe adornatae, cum selectissimis carminum, partim sacrorum, partim prophanorum, concentibus: additis circa finem aliis item cantionibus, matutinis, meridianis & serotinis: Paedagogiis recte institutis, ac scholis quibuslibet pro exercenda iuventute literaria accomodatissimis. Francoforti . . . 1551 *). An derartigen Werken suchte man, wie früher schon erwähnt und auch unser Titel sagt, die Jugend in der »Betonung antiker Maße« zu bilden **). Diese Melodie tauchte später bei den böhmischen Brüdern auf mit dem Texte »Die Nacht ist kommen« (1566); von da kam sie mit diesem Texte in den evangelischen Kirchengesang.

3. »*Vitam quae faciunt beatiorem*« beginnt ein Epigramm des Martial, das eine ähnliche musikalische Wiedergabe erfuhr wie Nr. 2. Zahn (die Melodien Nr. 12) theilt einen darauf und auf die Betonung des »Hendekasyllabum Phalecii« überhaupt gerichteten 4stimmigen Tonsatz aus »Grammat. lat. part. Spangenberg 1546« mit, dessen Tenormelodie schon 1534 in Tonsätzen mit dem nämlichen Texte und mit Catulls: *Vivamus mea Lesbia* verwendet wurde. Diese Tenormelodie finden wir im G.-B. der böhmischen Brüder dem Texte angeeignet »Danket dem Herren denn er ist sehr freundlich« und dann seit Babst (1545) im ev. Kirchengesange. Vorübergehend wurde auch der Diskant des oben angeführten Tonsatzes, welcher selbst wieder, ebenfalls mit dem genannten geistl. Texte in ev. Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts übergang, als Melodie gebraucht.

4. »Venus du und dein Kind« aus: Jacob Regnart »Kurtzweilige teutsche Liedlein«, Wien 1574, eine Melodie, die volkstümlich zu nennen ist und nach Böhme (S. 303) schon 1583 allgemein bekannt war und namentlich auch lange zu politischen Liedern gebraucht wurde. Zum geistlichen Text »Man spricht wen Gott erfreut« von Bindemann verwendet, aber etwas abgeändert, findet sie sich zuerst in dem G.-B. von Gesius 1605, zu dem Text, dem die Melodie dann dauernd verblieb: »Auf meinen lieben Gott« (von Weingärtner) bei Vulpius 1609. Wie hier, so wird die Melodie auch 1627 durch Schein noch etwas umgestaltet, bis sie in des letzteren Fassung sich allgemein verbreitete.

5. »*A lieta vita Amor c'invita*«, eines von den 3 fünfstimmigen Madrigalen, die aus des Italieners Giovan Gastoldi 5stimmigen »Balletti«, wie er sie nennt, in den evangel. Kirchengesang übergingen.

*) Vgl. Winterfeld I, S. 406, dort steht 1552 als Druckjahr; hier ist das Druckjahr gegeben nach R. Eitner, die Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts (S. 118); Zahn (»die Melodien« Nr. 4899) setzt zu dieser Tenor-Melodie den Namen des Nigidius und die Jahrzahl 1550. Diese Annahmen beruhen wohl nur auf der 1550 geschriebenen Dedikation des P. Nigidius. Der Tonsatz ist unbekannten Autors, das Buch nicht vor 1551 erschienen.

**) Über solche Betonungen antiker Maße und ihre Beziehung zum Wechseltakt im Volksgesange vgl. meinen Artikel in Nr. 48 der Protestantischen Kirchenzeitung vom Jahre 1888.

Diese flotten, leichtlebigen Stücke erschienen zuerst 1591 und bald darauf fanden 3 ihren Weg in das ein- und mehrstimmige G.-B. Die Melodie zu »*A lieta vita*« wurde dauernd dem jedenfalls Lindemann (Kantor zu Gotha 1580—1630) zuzuschreibenden Liede angeeignet: »In dir ist Freude in allem Leide«, bei dem sie am frühesten im Erfurter G.-B. von 1663 steht. Es steht indessen zu vermuthen, dass Lindemann dieses Lied (wie er es bei anderen gethan) mit dieser Melodie selbst schon — vielleicht auf einem einzelnen Bogen als *carmen gratulatorium* an Herzog Joh. Casimir in Gotha — herausgegeben hat.

Aber schon 1609 erscheint die Ballettmelodie mit einem geistlichen Text verbunden in »Vier vnd zwainzig Geystliche Lieder, Sambt ihren aigen Welsch- vnd Teutschen Melodeyen« . . . ohne Druckort und Herausgeber, — es haben jedoch zweifelsohne Augsburg und der Bader David Spaiser daselbst dafür zu gelten. In dieser Sammlung steht die Melodie mit dem Texte »O Gott mein Herre« als 3. Lied. Neben diesem finden sich noch 10 Lieder mit »welschen« Melodien versehen. Eine vermehrte Auflage dieses Büchleins erschien 1621.

6. »Mein Gmüt ist mir verwirret«, Text und Melodie zuerst in: »Hans Leo Haßler*), Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Palletti, Galliarden und Intradan mit vier, fünf und acht Stimmen. Nürnberg 1604«. Die Melodie ist dort Diskant eines 5stimmigen Tonsatzes und, wie dieser, gewiss Haßler'sche Komposition. Sie geht bald in den evangelischen Kirchengesang über und tritt mit dem Haßler'schen Tonsatz und mit dem Text »Herzlich thut mich verlangen« von Chr. Knoll (1599) zuerst in einem Schulgesangbuch des Görlitzer Gymnasiums 1613 auf. Jetzt ist diese herrliche Melodie wohl eine der verbreitetsten und bekanntesten des evangelischen Kirchengesanges. Durch Joh. Seb. Bachs Tonsätze ist sie Gemeingut der musikalischen Welt überhaupt geworden.

Diese 6 Lieder, wenn auch nicht wirkliche Volkslieder, so doch volksthümliche Melodien von echt liedmäßiger Haltung, lassen zum Theile im Voraus einen Blick thun in die Gebiete, welche eine spätere Zeit dem kirchlichen Gemeindegesange der deutschen Evangelischen erschloss. So weisen das erste und vierte auf die französischen Psalm-melodien hin, die, ähnlichen Ursprungs, den evangel. Gemeindegesang

*) H. L. Haßler ist in Nürnberg 1564 geboren und einer der ersten deutschen Meister, die zu den als Tonsetzer jener Zeit ausgezeichneten Italienern in die Schule gingen: A. Gabrieli in Venedig war sein Lehrer. Er war 1585 in Augsburg als Organist, 1601 als »Hofmusikus« am kaiserlichen Hofe in Wien thätig und starb 1612 in Frankfurt a. M. Neben seinen weltlichen Kompositionen sind seine Kirchenkompositionen sehr zu schätzen; für den evangelischen Kirchengesang sind seine mehrstimmigen Bearbeitungen der »gemeinen Melodeyen« sowohl »simpliciter« als auch »fugweiß« sehr werthvoll geworden, sie werden in der Verwerthung des harmonischen Materials der »gemeinen Melodey« häufig mehr gerecht, als die Eccard'schen Sätze.

bereicherten. Das sechste, von echt deutscher Gemüthstiefe und Innigkeit der Empfindung, zeigt uns schon den wohlthätigen Einfluss der in vollster Blüthe stehenden italienischen Musik auf unsere deutsche; es ist in ihm nichts mehr von den Härten und Ecken, die sich in den deutschen Liedern des 16. Jahrhunderts nicht selten zeigen, zu finden; wir verspüren hier zum ersten Male im besten Sinne den Einfluss des melodie- und sangesreichen Südens, wie er sich bei dem größten Sänger der Kirchenmelodien des 17. Jahrhunderts, Johannes Crüger, in noch ausgedehnterem Maße geltend macht. Das fünfte endlich lässt die zu Ende des 17. Jahrhunderts eintretende Zeit der pietistischen Lieder, welche mit tanzartigen, im Geschmacke der Arien des italienisch-deutschen Singspieles erfundenen Melodien verbunden wurden, ahnen; es weist so schon auf die nachtheiligen Folgen hin, die dem ev. Gemeindegesang aus seiner Anlehnung an profane italienische Musik erwuchsen. —

Im Anhange zum deutschen evangelischen Kirchenliede haben wir nun noch zu betrachten: Die französischen Psalmweisen und die Melodien der böhmischen Brüder.

Die französischen Psalmweisen.

44.

Der gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Kirchengesange der reformirten Kirche Deutschlands und der Schweiz zur Herrschaft gelangende Psalmengesang wurzelt in französischem Boden sowohl hinsichtlich des Textes und seiner strophischen Form, als auch — mit ganz geringen Ausnahmen — hinsichtlich seiner Melodien.

Französischer Psalmengesang bestand nach den neuesten Forschungen in Straßburg schon zu der Zeit, als der Reformator, welcher den französischen Psalmengesang in die kirchliche Praxis einführte, nämlich Calvin, sich dort als Geistlicher der französischen Gemeinde aufhielt (1538—1541).

Im Jahre 1539*) erschien in der genannten Stadt ein Gesangbüchlein: »*Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en chant*«, das in der Anonymität, mit der es auftritt, an die lutherischen Enchiridien (1524) erinnert, da es, wie diese manche von Luthers Liedern ohne Wissen des Autors dem Walther'schen G.-B. vorausnehmen, die ersten 12 Psalmenübertragungen Marots veröffentlicht, die dieser erst 1540 mit 18 anderen seinem königlichen Herrn überreichte und jedenfalls erst 1541 im Drucke ausgehen ließ. Es ist anzunehmen, dass Calvin dieses Gesangbuch zusammenstellte und veröffentlichte, und zwar ohne dass er von der Urheberschaft Marots**) wusste. Es befinden sich nämlich in

*) Douen, *le Psautier Huguenot*, Paris 1878, Bd. I, S. 300 ff.

**) *Ce fait nous parait le preuve que, si Calvin avait entendu parler à Ferrare*

demselben einige — muthmaßlich fünf — Psalmübertragungen seiner Arbeit, die er vielleicht deutschen Singweisen zuliebe herstellte *). Diese Calvin'schen Psalmen wurden in einigen späteren Ausgaben des französischen Psalters fortgeführt, in den für uns in Betracht kommenden Genfer Psalter wurden sie nicht aufgenommen. Nur mehrere Melodien, unverändert oder umgearbeitet, sind uns erhalten, von denen eine (zu Psalm 36) bei den französischen, schweizerischen und deutschen Protestanten — und bei letzteren schon seit 1525 — gleich großer Beliebtheit sich erfreute.

43.

Vom Jahre 1533 an übertrug der gewandte »galante« Dichter Clément Marot**), durch den Gelehrten Vatable veranlasst, Psalmen in französische Verse, von denen er 30 mit dem in Verse gebrachten Vaterunser, englischen Gruß und apostolischen Glaubensbekenntnis dem Könige Franz I. und dann auch dem Kaiser Karl V. überreichte, die ihn mit Geldgeschenken und mit Privilegien für den Druck auszeichneten. Die älteste uns bekannte gedruckte Ausgabe dieser Psalmen stammt vom Jahre 1541.

Trotz der Gunst des Hofes und der Billigung dieser Arbeit seitens einiger Doktoren der Theologie sah sich Marot infolge der Feindseligkeiten, welche die Sorbonne seiner sich nicht buchstäblich an die Vulgata anschließenden Arbeit gegenüber zeigte und unterhielt***), veranlasst, sein Werk in Genf fortzusetzen. Er traf dort Ende November 1542 ein und bearbeitete weitere 19 Psalmen, den Lobgesang Simeons und fügte ein Lied über die 10 Gebote, sowie 2 Tischlieder bei, die er 1543 zusammen erscheinen ließ. Die Marot'schen Psalmen schienen Calvin besonders geeignet für seine Zwecke, und er nahm jene dreissig schon auf in sein 1542 erschienenenes Büchlein »*La forme des prières et chantz ecclesiastiques*« etc. Marot, ein lebenswürdiger Dichter, ein der Kunst (namentlich auch der Musik†), dem Schönen und der Lebensfreude sich hingebender Mensch, »ein religiöser und Welt-

(wo beide 1535—1536 sich aufhielten) *de la traduction entreprise, par Marot, il n'en avait gardé aucun souvenir, et que le poète et le réformateur n'étaient pas en relations même indirectes.* Die Thatsache, von der Douen spricht, ist die Eingenommenheit Calvins für alles, was vom Hofe, also auch von dem höfischen Dichter Marot kam.

*) Er schreibt: »*quia magis arridebat melodia germanica, coactus sum experiri quid carmine valerem. Ita psalmi duo, 46 et 25, prima sunt mea tirocinia. Alios postea attexui.*« (Riggenbach S. 31.)

**) Jedenfalls 1497 in Cahors geboren.

***) Die übrigens auch, wie Douen mit Recht vermuthet, darauf zurückzuführen sein werden, dass die Psalmen seit 1539 dem Gottesdienste der Reformirten Dienste leisteten.

†) So steht auch zu vermuthen, dass er mehrere seiner Chansons selbst mit Musik versah (Douen I, S. 686, 687).

Mann«, Protestant im weiteren Sinne des Wortes, der sich frei hielt von engen dogmatischen Fesseln, konnte sich auf die Dauer mit Calvin nicht vertragen. Genf, von Calvin zur »wahren Stadt Gottes« eingerichtet, ward für ihn, der das Leben am Hofe kannte und liebte, künstlerischen Umgang nöthig hatte und den Verkehr mit geistig bedeutenden Menschen gewöhnt war, allmählich zur Hölle, wie er sich selbst ausdrückt*). Schon Ende des Jahres 1543 sah er sich veranlasst, dieser Stadt den Rücken zu kehren, um nicht gleich seinem Freunde Bonivard wegen einer Partie Trictrac, die sie zusammen gespielt hatten, vor das Konsistorium geladen und verurtheilt zu werden**). Der viel bewunderte und vom Hofe hochgeschätzte Dichter, der seiner protestantischen Gesinnung »seinen Platz am Hofe, seine Familie und sein Vaterland opferte«, erntete für seine unschätzbaren Dienste, die er der Kirche Calvins geleistet hatte, und die heute noch von allen Nationen reformirten Bekenntnisses anerkannt werden, schnöden Undank. Der Rath der Stadt Genf bewilligte ihm nicht einmal ein Gehalt für seine Psalmenübertragungen, und Calvin hatte so wenig Herz und Anerkennung für ihn, dass er seinen Namen nur zweimal — in Briefen — nannte. Marot floh nach Savoyen, wo er schon 1544 in Turin starb. Der dortige französische Hof ließ den »Dichtersfürsten« mit großen Ehren in der Kirche St. Johannes beisetzen. »So wurde der ketzerische Übertrager der Psalmen, der Verbreiter reformatorischer Ideen, den Rom hatte verbrennen lassen wollen, der Geächtete, welcher so viel unter der Armuth zu leiden hatte, unter großem Gepränge in einer katholischen Kirche beerdigt!« (***)

46.

Marots Psalmen wurden seit 1550 von den Katholiken zu vervollständigen gesucht und protestantischerseits fortgeführt durch Theodor Beza. Dieser wurde den 24. Juni 1549 in Vézelay in Burgund geboren, verließ 1548 den Katholicismus und Frankreich, wurde 1549 für den Lehrstuhl der griechischen Sprache nach Lausanne berufen und setzte nun auf die Bitten seines Jugendfreundes Calvin hin das von Marot so glänzend begonnene Werk fort. Er bearbeitete 34 Psalmen, die 1551 erschienen, und bis zum Jahre 1562 hatte er den ganzen Psalter vollendet. Er starb 1605 in Genf. Beza steht als Dichter der Psalmen entschieden unter Marot; er ist weitschweifig, unnöthig breit, ohne gerade immer den Sinn des Originals so vollständig, treu und objektiv wiederzugeben, wie Marot es zumeist gethan; seine Verse sind

*) Bezeichnend für die Anschauung und Beurtheilung der damaligen, von drakonischer Strenge geschaffenen Zustände in Genf ist das aus jener Zeit stammende Sprichwort »*Mieux voudrait l'enfer avec Bèze que le paradis avec Calvin*«.

**) Nicht wegen eines Ehebruchs, wie z. B. der Apostat Cayet etwa 60 Jahre später »ungeschickt lügt« (Douen a. a. O.).

***) Douen a. a. O.

oft holperig, selten leicht, noch seltener graziös und elegant, seine Sprache manchmal inkorrekt und dunkel*). Man kann ihn höchstens einen »nicht unberühmten« Dichter nennen**) und dies wohl nur im Hinblick auf die Verbreitung des vollständigen reformirten Psalters, dem er zweifelsohne seine beste Kraft gewidmet hat. Der französische Psalter erschien vom Jahre 1562 an in unzähligen, verschiedenen Ausgaben***) und Auflagen; der Verleger Antoine Vincent hatte von König Karl IX. ein Privilegium auf 10 Jahre erhalten, das er kräftigst ausnützte.

Nachdem schon seit dem Erscheinen der »83 Psalmen« (der Marot'schen und ersten 34 Beza'schen) der Gebrauch der Psalmlieder mit Hilfe einer dem Psalter beigedruckten Tabelle für den Gottesdienst (am Sonntage und dem wöchentlichen Gebetstage: Mittwoch) geregelt, d. h. der dargebotene Stoff auf 28 Sonntage und ebensoviele wöchentliche Gebetstage vertheilt war, war jetzt mit dem vollständigen Psalter dem Bedürfnisse Calvins für seinen Kirchengesang vollständig genügt.

47.

Was nun die Melodien†) betrifft, die dieser vollständigen Psalmen-sammlung und den angehängten Liedern über die 10 Gebote, den englischen Gruß, den Lobgesang Simeons etc. einverleibt wurden, so sind sie als französischen Ursprungs erkannt worden. Die wenigen deutschen Melodien, an die Calvin anknüpfte, wurden bis auf eine wieder entfernt (Psalm 36). Und ferner scheint im Allgemeinen die Annahme, dass uns hier im Wesentlichen französische Volks- und volksthümliche Musik erhalten sei, die meiste Berechtigung zu haben. Für Volksgesang in der Kirche konnte man wohl auch andere melodische Quellen nicht wünschen und aufsuchen wollen. Analoge Fälle haben wir gleichzeitig überall, wo geistlicher Gesang in der Landessprache sich einstellte: in Holland, wo die Melodien zu den *Souter Liedekens* 1540 geradezu eine Auswahl der weltlichen Lieder, in erster Linie der Liebes- und Tanzlieder, darboten, in Deutschland, in Böhmen etc. Dabei ist der Fall nicht ausgeschlossen,

*) Douen, S. 573: *Bèze traducteur*.

**) Wie Riggenbach gethan.

***) Douen führt 9 Genfer, 3 Lyoner, 7 Pariser Ausgaben, sowie 1 von Saint-Lo und 5 ohne Druckort auf und vermuthet, dass noch eine Anzahl bis jetzt nicht wieder aufgefunden oder unbekannt geblieben ist. Bis zum Jahre 1565 sind nachgewiesenermaßen 62 verschiedene Ausgaben erschienen! »Kein Buch — ohne Zweifel — selbst nicht die beliebtesten Romane haben je ein solch ungeheures Glück gehabt«.

†) Die neuesten umfassenden Forschungen sind niedergelegt in den Abschnitten »*Les auteurs des mélodies du Psautier*« und »*Origines des mélodies du Psautier*« des 1. Bandes des auf eingehendsten Quellenstudien beruhenden Douen'schen Werkes.

dass hin und wieder die volksthümliche Melodie auch dem geistlichen Texte nachempfunden wurde. — Es ist nicht anzunehmen, dass ein anderer, als ein echt volksmäßiger Gesang so weite Verbreitung gefunden und sich so lebenskräftig gezeigt hätte, wie es bei den meisten Melodien des französischen Psalters der Fall war.

Freilich, wenn berichtet wird, dass der Dauphin, nachmals König Heinrich II. in Frankreich, den 42. Psalm auf der Jagd gesungen habe*), so darf daraus noch nicht geschlossen werden, dass es eine Jagdmelodie gewesen sei**). Ferner darf aus jenen höfischen Liebhabereien des Psalmensingens, wonach die Dauphine Katharina von Medicis den 6. Psalm auf eine Melodie der Possenreisser, Diana von Poitiers, die Maitresse des Dauphins, den 130. Psalm nach einer Volte- (Tanz-) Melodie***) gesungen habe, nicht auf den kirchlichen Psalmen- gesang der Calvinisten kurzweg geschlossen werden. Es wird im Gegentheil berichtet, dass diese Psalmen »noch nicht in Musik gesetzt gewesen seien, wie man sie seither bei der Predigt singe«†).

Indessen ist auch nicht anzunehmen, dass die von Calvin adoptirten Melodien jenen am Hofe üblichen in ihrem Charakter geradezu entgegengesetzt gewesen wären.

Wenn Calvin 1543⁴ in einer Vorrede zu den Psalmen schreibt: »*Touchant la melodie, il a semblé le meilleur qu'elle fust moderée en la sorte que nous l'avons mise, pour emporter poids et majesté convenable au sujet, mesme pour estre propre à chanter en l'Eglise selon qu'il a esté dit*« u. s. w., so kann doch wohl dieses *moderée* nicht anders gedeutet werden, wie es bereits geschehen, nämlich dass die Melodien in einer der Calvin'schen Auffassung des Kirchengesanges entsprechenden maßhaltenden Weise gesetzt worden seien in einer Weise, die eine Änderung oder Vereinfachung der früheren Melodieform mit sich brachte, was sich aber gerade nicht auf alle Melodien erstrecken musste. Allerdings kann Calvin nur den Theil der Melodien gemeint

*) *Lequel il chantait à la chasse* schreibt der Berichterstatter Florimond de Rémond in Bordeaux (Riggenbach S. 33).

**) Wie Winterfeld thut. Aber freilich — wenn Döring in seiner Choral- kunde, Danzig, 1865 S. 55 Anm. 2, bei dieser Melodie (es ist unser »Freu dich sehr o meine Seele«) an »einigen Stellen« sogar »das sekundirende zweite Horn anklingen« hört, ohne gerade eine »lebhaft Phantasie« für sich in Anspruch zu nehmen, — dann bedarf es keines weiteren Forschens nach dem Ursprunge dieser Melodie. Leider aber giebt es auch Musiker mit so wenig Phantasie, dass sie nicht einmal ein Jagdhorn mit jener Melodie in Verbindung bringen können.

***) Vgl. Winterfelds Ausführungen, I. Band S. 238 ff. Welche Irrthümer übrigens auch hier dem Berichterstatter unterlaufen, zeigt Riggenbach an der Melodie des 38. Psalms, die mit einem Spottlied auf des François de Montmorency Verlobung in Verbindung gebracht wird. Letzteres kann nur der Zeit um 1566 angehören, also nicht Marot 1539 schon seinen Psalm auf die Melodie dieses Liedleins gedichtet haben.

†) Riggenbach a. a. O.

haben, der 1543 schon erschienen war. Aber seine Bestrebungen und Ansichten werden sich, was Kirchengesang betrifft, später kaum geändert haben, wenn auch der musikalische Gewinn und Erfolg in den letzten Psalmen bedeutend im Abnehmen begriffen ist.

48.

Gehen wir auf den Ursprung der Psalmmelodien näher ein, so ist, wie gesagt, derselbe in der Hauptsache bei der Volksmusik und in volksthümlichen weltlichen Liedern zu suchen. Diese sind aber jedenfalls nur selten durchaus in ihrer ursprünglichen Form belassen worden, wenigstens ist bis jetzt keine der Psalmmelodien genau Note für Note in weltlichen Liederbüchern jener Zeit nachzuweisen. Wohl unterscheidet sich z. B. die Melodie des 138. Psalms nur in einigen Noten von der Melodie der Chanson: »*Une pastourelle gentille*« etc. (»Eine niedliche Schäferin« etc.), wie sie sich in der Sammlung des Attaignant ca. 1530 findet, wohl ist die Melodie des 25. Psalms nichts als eine »von allzu üppigen Auswüchsen mit vollkommenem Geschmacke befreite« weltliche vlämische Melodie**), aber zumeist nur stützen sich die Psalmmelodien auf weltliche Melodien, sei es, dass sie aus einzelnen Theilen der letzteren gewonnen oder einzelne charakteristische melodische Stückchen (Motive) der letzteren für eine neue Melodie benützt wurden. So ist die Melodie des 65. Psalms gewonnen aus 3 oder 4 Phrasen des entzückenden Liedes »*Petite camusette*« (»Kleines Stumpfnäschen«), welche Übertragung sogar dem strengen Calvin ein Lächeln abgewann***). Bei 34 weiteren Psalmmelodien darf angenommen werden, dass sie nach Profanmelodien gearbeitet sind; es befinden sich darunter auch die meisten der später mitgetheilten, in den deutschen evangelischen Kirchengesang aufgenommenen Psalmmelodien. Freilich äußert sich der Zusammenhang zwischen Psalm- und profaner Melodie oft nur in der Anfangszeile, aber der melodische Gehalt derselben ist nicht selten maßgebend für den weiteren Verlauf der Psalmmelodie.

49.

Mit Hilfe der bisherigen Forschungsergebnisse können wir zwar nur dem kleineren Theile der Psalmmelodien den volksthümlichen Ursprung zusprechen, doch darf daraus nicht geschlossen werden, dass alle übrigen Melodien auf der Erfindung der kirchlichen Tonsetzer beruhen. Mehrere geistliche Melodien, und zwar drei Melodien, die sich schon im Straßburger Psalter von 1539 genau so finden und acht, die mit einigen Veränderungen aus dem letzteren in den Genfer Psalter übergingen,

*) Douen bietet S. 718 die beiden Melodien neben einander.

**) Douen S. 720.

****) Douen S. 721.

sowie zwei*), die sich gleichzeitig im Straßburger und Genfer Psalter von 1542 finden, haben gewiss ebenfalls volksthümlichen Ursprung**), und bei vielen anderen unserer Psalmmelodien, auch bei solchen der späteren Zeit, ist zu vermuthen, dass sie ebenso wie jene 37 dem Volksgesange entlehnt und nachgebildet sind; es entziehen sich aber, vorläufig wenigstens, die betreffenden Quellen unserer Kenntniss. Wenn daher von Urhebern der Melodien des Psalters gesprochen wird, so kann dies in der Hauptsache doch nur in dem Sinne verstanden werden, dass diese Urheber das melodische Material, das ihnen vorlag, in einer ihnen zweckdienlich scheinenden Weise bearbeiteten, gestalteten.

Einzelne Melodien werden sie wohl auch in unserem heutigen Sinne komponirt haben; dies konnte jene Beschäftigung und die Begeisterung für die Sache mit sich bringen. Aber dass ein bestimmter Musiker die seiner Phantasie entstammenden Melodien dutzendweise fürs Psalmenbuch geliefert hätte, ist undenkbar.

50.

Die Psalmmelodien bringen wir in zwei Gruppen, ungleich groß und ungleichwerthig. Die erste umfasst die bis 1554 erschienenen 84 Melodien, die zweite jene, welche in der Gesamtausgabe von 1562 neu dazu kamen, 40 Melodien zu 62 Beza'schen Psalmen. Die erste Gruppe enthält viele sehr schöne, originelle Melodien, die ebenso an ihrem Platze sind, wie unsere deutschen Melodien der Reformationszeit; die zweite Gruppe, deren Melodien bei Psalm 48, 49, 52, 54—61, 74, 75, 80, 81, 83—85, 87—89, 92—94, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 112, 135, 136, 141, 145—150 sich finden, hat nur wenige schöne Melodien; die meisten sind als mittelmäßig, manche als im Widerspruch mit dem Texte stehend, trivial, ohne Stil und Rhythmus und als beinahe unsingbar bezeichnet worden***). Daraus folgt, dass wir verschiedene Bearbeiter und Urheber der Psalmmelodien werden annehmen müssen.

51.

Es wird im 16. Jahrhundert berichtet, dass Calvin die Psalmen in die Hände der trefflichsten Musiker gelegt hätte, damit

*) Douen giebt den Anfang eines Liedes aus der Sammlung von Susato (1544—1545): »*Faulte d'argent c'est la puce en l'oreille*« — »Mangel an Geld das ist der Floh im Ohr«, welcher dem Anfang des einen hier in Rede stehenden, des 89. Psalms, entspricht.

**) In welchen wir uns also den bei Douen mehrfach als Quelle bezeichneten, bei diesen Melodien besonders in Betracht kommenden »früheren religiösen Gesang« mitbegriffen denken.

***) Douen S. 655; nach Douen verdient die »Jahrmarktsmelodie« des 48. Psalms nur eine Begleitung von großer Trommel und Becken, und sind die Melodien zu Psalm 81 und 97 »von einer Dürftigkeit, die nicht wohl überschritten werden kann«.

diese sie mit Musik versähen. Es werden verschiedene solcher Musiker bezeichnet. Zunächst Claude Goudimel, dessen Urheberschaft bis in die neuere Zeit theils festgehalten, theils als möglich hingestellt wurde.

mit Vorzug!

Goudimel, ein ausgezeichneter Tonsetzer, war um 1540 in Rom thätig und dort Lehrer Palestrinas, hielt sich um 1555 in Paris und anderweitig auf und starb als Opfer der Bartholomäusnacht 1572. Er gab 1565 den ganzen Psalter in einfachem vierstimmigen Satze heraus, nachdem er 1562 schon 16 Psalmen in kunstvollerer, motettenartiger Form behandelt hatte. Sein Psalter wurde für die ganze spätere Zeit des Kirchengesanges der Reformirten maßgebend. Da Goudimel noch 1558 mehrstimmige Messen komponirte, so »kann bis so weit kaum von ihm (d. h. seiner Urheberschaft) die Rede sein, wo es sich um die Beschaffung einfacher Melodien für den reformirten Gemeindegesang handelt«^{*)}. Dass er aber Theil habe an der Beschaffung der letzten 40 Melodien, ist einfach deshalb nicht anzunehmen, weil diese fast durchaus eines Tonsetzers »von Geschmack« unwürdig sind^{**)}. Und Goudimel war doch ein Tonsetzer von europäischer Berühmtheit!

So wenig wie er kann der Tonsetzer Claudin le Jeune, 1540 oder — wie man auch liest — 1528 geboren, in Betracht kommen. Für die erste Gruppe wäre er ohnehin zu jung und wohl kaum als einer jener »trefflichsten Musiker« bekannt gewesen. Beide sind Tonsetzer, die ihre Kunst an gegebenen Melodien übten, wie auch Goudimel im Vorworte zu seinem Psalter sagt: »Wir haben dem Psalmengesang in diesem kleinen Bande drei Stimmen beigefügt; nicht um zu veranlassen, dass sie in der Kirche gesungen werden, sondern damit man sich daheim in den Häusern in Gott erfreue. Das wird Niemand unrecht finden, da ja der Gesang, dessen man in der Kirche pflegt, durchaus unverändert bleibt, wie wenn er ohne Begleitung wäre«^{***)}. Beide standen auch in gar keiner Beziehung weder zu Th. Beza, noch zu Calvin, welcher mehrstimmigen Gesang in der Kirche nicht haben mochte.

52.

Anders schon gestalten sich die Resultate bei der Untersuchung der Urheberschaft G. Francs, welche mehrfach geltend gemacht wurde.

Guillaume Franc von Roan (Rouen) ward ca. 1544 »Chantre« (Kantor, Vorsänger) in Genf, der zugleich die Kinder in der Kirche die Psalmen Davids singen zu lehren hatte. Unzufrieden mit seiner Stellung in Genf, wandte er sich nach Lausanne, wo er in gleicher Eigen-

^{*)} Riggenbach S. 68.

^{**)} Douen S. 607.

^{***)} »Demeure en son entier comme s'il estoit seul«.

schaft bis 1570 thätig war. Sein 1565 in Genf erschienenenes Psalmenbuch »mit dem Gesang der Kirche in Lausanne« hat ein Vorwort von ihm. Darin bietet Franc sowohl alte Psalmmelodien der Genfer und anderer reformirter Kirchen in Auswahl, als auch Melodien dar, die im Vergleich zu den landläufigen Psaltern als seinem Buch eigenthümlich zu bezeichnen sind. Eigenthümlich aber zumeist deswegen, weil sie den von Anfang an hinsichtlich der Melodien häufig eigene Wege gehenden Lausanner Kirchengesang repräsentiren, welcher für unsere Zwecke und für den französischen Psalmengesang der späteren Zeit nicht in Betracht kommt, denn die Lausanner Melodien wurden, wo sie auftauchten, bald durch die Genfer verdrängt. Es steht fest, dass Franc an dem Lausanner Psalter arbeitete und an dem Orte seiner Wirksamkeit mit seiner Arbeit eine Zeit lang dem Genfer Psalter und seinem Bearbeiter Konkurrenz machte. Aber ihm einen Antheil an der Beschaffung des Genfer Psalters, also an unseren in Rede stehenden Melodien zuzuschreiben, dazu fehlen alle Gründe. — Er kann auch nicht der Bearbeiter jener zweiten Gruppe unserer Psalmmelodien sein, obwohl er eine Anzahl davon in seinem Psalter bringt; denn, eitel wie er war, hätte er es wohl nicht über das Herz gebracht, den größeren Theil dieser 1562 veröffentlichten Melodien zu verleugnen und wieder andere (zum größten Theil noch viel unbedeutendere) an ihre Stelle zu setzen*).

53.

Von Louis Bourgeois allein ist anzunehmen, dass er von Calvin beauftragt wurde, Melodien den ersten Psalmen des Marot anzueignen, und dass er in umfassender Weise für die Bearbeitung des Psalmenbuchs thätig war. Er ist geboren zu Anfang des 16. Jahrhunderts, schloss sich Calvin an und folgte ihm nach Genf, als dieser dorthin zurückkehrte (1541). Das Konsistorium wählte ihn als »Chantre«; er kehrte leider 1557 nach Paris zurück, weil er sich mit den Vorständen der Genfer Kirche über den Gebrauch mehrstimmiger Psalmen, welche er einführen wollte, nicht verständigen konnte.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, dass 1542 die ersten 30 Psalmen des Marot in neuen Melodien (zum Unterschied von denen des Straßburger Psalters) in Genf erschienen und gesungen wurden, wo Bourgeois, ein tüchtiger Musiker und ein Anhänger Calvins, um die Mitte des Jahres 1541 eingetroffen war, so kann wohl kein Zweifel obwalten, dass er der Redakteur unserer Melodien und wohl auch der Bereicherer des Melodienschatzes gewesen ist. Zunächst also hat er die 30 Melodien zu Marot'schen Psalmen bearbeitet. Ferner ist ein Gleiches von 5 Melodien zu 7 Psalmen, die 1554 erschienen sind,

*) Douen S. 663.

anzunehmen. Und wenn wir die verschiedenen Ausgaben der Psalmen seit dem Jahre 1542 aufmerksam vergleichen, so finden wir, dass eine kunstgeübte Hand, nämlich die des Bourgeois, unausgesetzt thätig war im Retouchiren einiger älterer Melodien, im Feststellen alter, im Sammeln neuer, im Ausmerzen solcher, die für ungenügend befunden wurden; wir bemerken, dass hier möglicher Vollendung in Form und Ausdruck der Melodie nachgestrebt wird*). Wir werden also Louis Bourgeois für die erste Gruppe unserer Psalmmelodien als Bearbeiter anzuerkennen haben. Etwa $\frac{2}{3}$ der Psalmen werden gesungen nach Melodien, die er ihnen aneignete. Dass dabei die schöpferische Phantasie des Musikers in hohem Maße in Anspruch genommen war, bedarf wohl keines besonderen Beweises. Sie war jedenfalls nicht allein in der Bearbeitung und Ausarbeitung vorliegender Melodien und melodischer Bruchstücke, sondern auch in der Erfindung völlig neuer Melodien thätig**).

54.

Offen bleibt nun noch die Frage, wer für die Bearbeitung und Beschaffung der zweiten Gruppe, der letzten 40 Psalmmelodien, namhaft gemacht werden kann. Bourgeois jedenfalls nicht; denn der verließ 1557 Genf, die Stadt des strengen, in seinem Charakter von Herrschsucht nicht frei zu sprechenden Calvin, die Stadt, in der Kunst- und Freiheitsliebe nicht blühen konnten. Letztere hatte Marot, der den Despotismus Calvins nicht ertragen konnte, nach Savoyen getrieben, erstere trieb Bourgeois nach Paris. Calvin erlaubte nicht, dass die vierstimmig gesetzten Psalmen in den öffentlichen Gottesdienst eingeführt würden; damit hatte er sich den Künstler völlig entfremdet, dessen hervorragende Verdienste um das Psalmenbuch Calvin hätten alle Anstrengungen machen lassen sollen, sich seiner bewährten ausgezeichneten Kraft für die letzten Psalmen zu versichern. Wie Calvin der musikalischen Kunst keine Stätte im Gottesdienste einräumte, so scheint er auch von ihren Vertretern keine besonders hohe Meinung gehabt zu haben; denn Groll allein kann es doch wohl nicht gewesen

*) Nach der ausführlichen Darstellung bei Douen, S. 644 ff.; sehr bezeichnend ist der Beschluss des Genfer Rathes vom 3. Dezember 1554, Bourgeois ins Gefängnis zu werfen, weil er ohne Erlaubnis die Melodie von mehreren Psalmen verändert hatte, wodurch die nach den alten Melodien Singenden irre wurden, und der Gottesdienst eine Störung erlitt.

**) Rigenbach (S. 68) erscheint die Autorschaft des Bourgeois bei 12 zwischen 1551 und 1554 entstandenen Melodien zu Marot'schen Psalmen als »gewiss«. — Ich glaube nicht, dass man je solche bestimmte Angaben mit genügenden Beweisen belegen können wird. Douen sagt S. 735: »Was jene Melodien betrifft, welche in allen Stücken neu erfunden werden mussten, so wird man sie ohne Zweifel nie erkennen, weil es nöthig wäre, die Musik der ganzen Zeit zu besitzen, um sich zu versichern, dass es wirklich Originale, und sie nicht mit Hilfe irgend welchen Verfahrens aus älteren Melodien genommen sind«.

sein, was ihn hinderte, des Bourgeois Namen überhaupt einmal zu nennen*).

Bourgeois blieb für das so glücklich angefangene und fortgeführte Werk verloren. Wiewohl auch Beza selbst das Vermögen zugesprochen werden darf, den Psalmen Melodien anzueignen, wie er z. B. bei einigen seiner »*Saints cantiques recueillis tant du Vieil que du Nouveau Testament*« gethan**), so kann er doch für die letzten seiner Psalmen, 62 an der Zahl, deswegen nicht in Betracht gezogen werden, weil er in seinem hohen Alter sich unmöglich zur Bearbeitung von 40 Melodien berufen fühlen konnte, nachdem er für seine ersten Psalmen nach dieser Seite hin nicht thätig war. — Am nächsten liegt die Vermuthung***), dass der »Chantre« von Genf beauftragt war, die letzten Melodien†) zu bearbeiten. Ob 1564 der mit Bourgeois zugleich angestellte Fabri als Chantre noch im Amte war, ist nicht zu ermitteln. »Übrigens haben wir den Trost, sagen zu können, dass der Name des Musikers, welcher, ohne Geschmack und von wenig Eifer beseelt, sich mit den letzten Melodien des Psalters beschäftigt hat, zum Theil die Vergessenheit verdiente, der er anheimgefallen ist«.

55.

Ungeachtet der Unvollkommenheit der Mehrzahl derjenigen Psalmmelodien, welche nicht dem Bourgeois angehören, ist der Calvinistische Psalter ein Meisterwerk††), dem keine der Nationen, die evangelischen Gemeindegänge pflegten, ihre Anerkennung versagte.

Diese französischen Psalmmelodien bildeten zunächst ausschließlich den Kirchengesang der reformirten Kirche französischer Zunge, und wenn schon zu der Zeit, da Beza, eines »der Häupter der Ketzerei«, den Psalter des Cl. Marot fortzusetzen begonnen hatte, Jeder, der

*) Douen S. 663: »*Calvin a parlé moins encore du musicien que du poëte: le nom de Bourgeois ne se trouve pas, paraît-il, dans ses oeuvres; il leur gardait rancune à tous deux, les jugeait infidèles, oubliait leurs immenses services pour ne se souvenir que de leur indépendance qu'il considérait comme une révolte contre Dieu même*«. (»Calvin hat vom Musiker noch weniger gesprochen als vom Dichter: der Name Bourgeois findet sich, wie es scheint, in seinen Werken nicht; er hegte gegen Beide Groll, hielt sie für Untreue, vergaß ihre ungeheuren Dienste, um nur an ihre Unabhängigkeitsbestrebungen zu denken, welche er als eine Empörung gegen Gott selbst betrachtete«.)

**) Douen (S. 666) bietet eine Melodie daraus, die auf einem Liede der nach R. Eitner »Bibliographie der Musiksammelwerke des XVII. und XVII. Jahrhunderts« vom Jahre 1543 an in Antwerpen erscheinenden Sammlung von Susato beruht.

***) Douen S. 668: »*Nous tenons pour à peu près certain*«.

†) 40 an der Zahl, nämlich zu Psalm: 48, 49, 52, 54—61, 74, 75, 80, 81, 83—85, 87—89, 92—94, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 112, 135, 136, 141, 145—150; den übrigen 22 jener 62 Psalmen, nämlich: 53, 63, 66, 68—71, 76—78, 82, 95, 98, 100, 108, 109, 116, 117, 139, 142, 144 wurden Melodien der früheren Psalmen oder (wie dem Psalm 140) die Melodie des Liedes über die 10 Gebote angeeignet.

††) Douen S. 735.

Psalmen sang, ein »*Lutherien*« genannt wurde*), so mussten von jetzt an die Katholiken den Gesang der Psalmen unterlassen, wenn sie nicht in den Geruch der Ketzerei kommen wollten. Dieses Gesangbuch, dem übrigens schon in seinen frühesten Anfängen, in den Genfer Ausgaben von 1542 und 1543 der Katechismus und die Liturgie Calvins beigedruckt erscheinen, breitete sich mit großer Schnelligkeit über alle Länder, wo es Reformirte gab, aus; den französischen Melodien zuliebe wurden die Psalmen in verschiedenen Sprachen nachgedichtet, so namentlich seit 1565 in der holländischen und 1572 in der deutschen; aber auch ins Englische, Dänische, Böhmisches, Polnische, Ungarische, Italienische, Spanische u. s. w. wurden sie übertragen.

56.

Hier beschäftigt uns die für die deutsche und schweizer reformirte Kirche maßgebend gewordene deutsche Übertragung der französischen Psalmen.

Die Psalmen in versificirten Übertragungen für den Kirchengesang zu benützen, ist bei allen Protestanten, Lutheranern wie Reformirten, von allem Anfang an eine beliebte Sitte gewesen. Viele der schönsten Kirchenlieder der ersten Jahrzehende der Reformation gründen sich auf Psalmen; es sei nur auf Luthers »Ein feste Burg« verwiesen. Aber auch die sämtlichen Psalmen so zu bearbeiten, also ein Psalmengesangbuch herzustellen und alte Melodien dazu zu verwenden, wie ungezählte neue dazu zu setzen oder setzen zu lassen, ist ein durch das 16. und 17. Jahrhundert hindurch oftmals ausgeführtes Werk; es seien nur der Psalter von Dachser (1538), Gammersfelder (1542), der von Burkhard Waldis (1553), C. Spangenberg (1582), C. Becker (1602) genannt. Keiner der Psalter aber hat im Entferntesten den Einfluss auf den deutschen evangelischen Kirchengesang zu gewinnen vermocht, wie der Psalter von Ambrosius Lobwasser.

Im Jahre 1565 hatte der Lutheraner Dr. Ambr. Lobwasser, Professor der Rechte zu Königsberg, seine Übertragung der Marot-Beza'schen Psalmen vollendet und sie neben zwei Liedern seinem Herrn — L. war Rath Herzogs Albrecht des Älteren von Preußen — überreicht, »dass Ihre fürstliche Durchlaucht sie für sich haben und lesen möcht«. Doch nach 8 Jahren trat sie mit einer Zueignung an Herzog Albrecht Friedrich den Jüngeren durch den Druck ans Licht und zwar mit dem Erfolg, dass sie bald und länger denn 400 Jahre fast ausschließlich das Gesangbuch der deutschen Reformirten bildete. Ja, zu Anfang unseres Jahrhunderts hat man an einzelnen Orten der Schweiz den Lobwasser'schen Psalter sogar noch mit den vierstimmigen Tonsätzen

*) Riggensbach S. 37.

von Goudimel, die der ersten Ausgabe, wie vielen folgenden, eingedruckt waren, singen hören können, obwohl schon 1606 der Organist S. Mareschall in Basel dem Missstande des Goudimel'schen Tonsatzes, welcher den *cantus firmus* im Tenor führte, begegnet war und die alten Melodien so »mit 4 Stimmen zugericht« hatte, »dass das Choral allezeit im Diskant«.

Der Lobwasser'sche Psalter siegte über den, welchen Melissus in Heidelberg »nach französischer Melodien- und Sylben Art« 1572 drucken zu lassen begann (es waren 50 Psalmlieder), und es konnten seiner Verbreitung und seinem Ruhme auch die meist zutreffenden scharfen Ausstellungen der Zeitgenossen und Späterer, namentlich aus der lutherischen Kirche, nichts anhaben*), wie denn auch keine von den späteren auf die französischen Melodien gerichteten Übertragungen, wie die von Martin Opitz vom Jahre 1637, die weder »gestümmelte« noch »undeutsche« Worte enthält, und die den Ansprüchen »poetischer Ohren« überall genügt, den Lobwasser'schen Psalter verdrängen konnte.

57.

Die Lobwasser'schen Psalmlieder halten sich metrisch strenge an das französische Original und sind in 8 verschiedenen Strophengattungen**) gedichtet. Am meisten sind die 6- und die 8zeiligen

*) Vgl. die Vorrede Leisers zu dem Psalter von Corn. Becker 1602; daraus: »Es ist bei vns Deutschen ein elend ding, das vns der fürwitz also reitet, *quòd sumus admiratores rerum exoticarum & contemtores propriarum*, was frembd vnd seltzam ist, das halten wir hoch, vnd entgegen, was Gott vns bescheret, ob es schon besser vnd herrlicher ist, so wird es verachtet. Also gehet es mit den lieben Psalmen Dauids auch. Weil Ambrosius Lobwasser D. die Psalmen Dauids auff frembde, Frantzösische vñ für den Weltlüsternden Ohren lieblich klingende Melodeyen gesetzt hat, also, das man sie auff vier stimmen singen kan, so wird derselbe Psalter *publice* und *priuatum* so hoch gehalten, als wenn nichts besserẽs köndte gefunden werden, vngeachtet das es fürwar mit den reimen messig ding ist, welche meistes theils gezwungẽ, vnverstendlich, vñ gar nicht nach der art Deutscher Reimen, sondern mehr nach der Frantzösischen manir gemacht sein«.

Nach Opitzens Mittheilung in der Vorrede zu seinem Psalter hat schon Melissus an einen gelehrten »Hofemann« Johann Lobbetius am »letzten des Hornungs im 1577. Jahre« aus Heidelberg geschrieben »*Lob Wasserus corrumpit in singulis paragraphis ultimos versus, & melodiam deprauat. Caesuras negligit & hic & alibi passim. In illius versione omnia sunt valde aquea; sive potius aquosa. Sic enim iudicat noster Senatus Ecclesiasticus: idque dixerunt me audiente*«. »Lobwasser verterbet in allen versen die endungen der reime, vnd verfälschet die weise. Er giebt nicht achtung auff die abschnitte hier vnd anderwärts. In seiner Dolmetschung ist alles sehr von Wasser oder viel mehr Wässerig. Denn also vrtheilet vnser Kirchenrath: vnd diß haben sie gesagt das ich es gehöret«.

Opitz weist aber mit Recht darauf hin, dass die Psalmen von Melissus selbst nicht von der Art seien, dass derselbe Kirchenrath und der Kurfürst Friedrich III. eine Fortsetzung wünschen konnten.

**) Winterfeld I, S. 247 ff.

Strophen in verschiedenster Art der Ausführung anzutreffen, nach ihnen die 4- und 5zeiligen; weniger Abwechselung zeigen die 10- und 12zeiligen Strophenbildungen, die 7zeilige Strophe erscheint nur in 2 Formen und die 9zeilige in einer einzigen Gestalt. Als Versmaß herrscht weitaus das jambische vor. Bei großer Verschiedenheit im metrischen Bau dieser Lieder und unserer deutschen jener Zeit — sind doch auch einige gemeinsame Strophenarten vorhanden, nämlich die dem deutschen Volksliede sehr geläufige

4zeilige, wie in »Aus fremden Landen« (z. B. Ps. 134)

6zeilige a) wie in »Vater unser« (Psalm 117)

b) wie in »Innsbruck ich muss dich lassen« (Ps. 6)

8zeilige a) wie in »So weiß ich eins das mich erfreut« (Ps. 94)

b) wie in »Entlaubt ist uns der Walde« (Ps. 126).

Andere haben bei uns — jedenfalls infolge ihrer ansprechenden Melodie — in den deutschen evangelischen Kirchengesang Aufnahme gefunden und wurden im 17. und 18. Jahrhundert Lieblingsstrophen kirchlichen Gemeindegesanges. In erster Linie ist zu nennen die Strophenform, welche der 42. Psalm oder unser »Freu dich sehr o meine Seele« zeigt, ferner jene 6zeilige Strophenform, die wir aus dem 64. Psalm und dem Richter'schen Liede »Hüter wird die Nacht der Sünden nicht verschwinden etc.« oder dem von Canitz »Seele du musst munter werden« kennen, sowie manche andere untergeordnete, z. B. die des Psalms 77, deren musikalisches Gewand dem Liede »Herr nicht schicke deine Rache« von M. Opitz und manchem anderen dient.

58.

Die Melodien des Psalmenbuches — es sind deren 125 verschiedene — zeigen im Allgemeinen ein ähnliches Gepräge wie die Melodien jener Zeit überhaupt, alte Kirchentonarten und Mannigfaltigkeit des Rhythmus eignen auch ihnen. Doch ist bezüglich des ersten Punktes zu bemerken, dass dieselben nicht wie bei unserem deutschen Liede sich dem Dur und Moll anschmiegen, und dass nicht die den letzteren zu Grunde liegende jonische und aeolische Tonart überwiegt, sondern dass die alten Kirchentonarten strenger festgehalten erscheinen, was schon daraus erhellt, dass die dem Moll näher stehenden Tonarten, das Dorische, Phrygische und Aeolische, der Zahl der auf ihnen basirenden Melodien nach häufiger vertreten sind, als die dem Dur gleichstehende Tonart des Jonischen oder die ihm nahestehende des Mixolydischen. Bei unseren deutschen Melodien konnten wir das Gegentheil feststellen. Freilich ist der Fall denkbar, dass eine oder die andere im Sinne der strengen Kirchentonart redigirt wurde. Weiter ist es sehr auffallend, dass unter den Psalmmelodien sich keine in jenem Taktmaße findet, das wir im Volksgesange, im deutschen wie im französischen, so häufig und gerne angewendet sehen: im

Tripeltakt. Er tritt nur vorübergehend in Liedern mit rhythmischem Wechsel auf, und auch dieser sind in unserem Psalmbuche wenige. Wie gut ihnen aber dieser rhythmische Wechsel steht und wie anziehend dieser wirken kann, das beweist die Melodie zum 42. Psalm, deren Popularität wohl hauptsächlich auf der rhythmisch so reizvollen Gestaltung der melodischen Tonfolge beruht. Wenn wir also bei den Psalmmelodien feststellen, dass sie fast alle im geraden Takte stehen, dass nur wenige den Taktwechsel zeigen, dass der ungerade Takt als rhythmisches Maß für eine ganze Melodie gar nicht angewendet ist, so ist damit zugleich ausgedrückt, dass diese Psalmmelodien sich von der herrschenden volksthümlichen Melodie jener Zeit in rhythmischer Hinsicht unterscheiden, indem sie rhythmisch einförmiger sind.

Der rhythmische Bau der Melodien hängt natürlich vom strophischen Bau des Liedes ab. Es ist früher schon gesagt worden, dass die Volksmelodie sich irgend welche Aenderungen, Zusätze, Kürzungen Wiederholungen gefallen lassen musste; denn der in der Dichtung angewendete Strophenbau ist, wie wir gesehen haben, häufig ein künstlicher, nicht volksthümlicher.

59.

Viele der Psalmmelodien gingen in den geistlichen Liedergesang der lutherischen und der reformirten Kirche über, manche wurden Lieblinge der singenden Gemeinde. Besser als durch alle historischen Untersuchungen und Erörterungen mag es hierdurch bewiesen sein, dass dieselben volksthümlichen Ursprungs sind, denn die singende Gemeinde des 16. Jahrhunderts und auch noch späterer Zeit sang nur Melodien, die ihr zusagten, und sie verhielt sich, wie wir gesehen haben, gegen melodische Erzeugnisse berühmter Tonsetzer im Allgemeinen immer ablehnend, wenn diese den Volkston nicht trafen. — Es seien nun aus den Psalmmelodien die wichtigsten jener hervorgehoben, welche in den Liedergesang der deutschen evangelischen Kirche beider Konfessionen übergingen und hier zum Theil bleibende allgemeine Bedeutung erlangten und, mit Winterfeld zu reden, in den Kreis lebendiger, eigenthümlicher Kunstentwicklung eingeführt wurden. Zugleich sei nicht verschwiegen, dass die lutherische Kirche in der Folgezeit diesen Melodien gegenüber sich treuer zeigte, als die reformirte, bei welcher »der Umstand, dass den Melodien so dürftige Texte (Lobwassers Psalter) untergelegt waren, den Schaden zur Folge hatte, dass in manchen Kirchen zugleich mit den Worten auch die Weisen abhanden kamen*)«.

a) Die Melodie des 36. und 38. Psalm ist jedenfalls Straßburger Ursprungs, wenigstens erscheint sie schon 1525 zum 119. Psalm des M. Greiter im Straßburger »deutschen Kirchenamt« und ist unter den

*) Riggerbach S. 79.

deutschen kirchlichen Volksliedern aufgeführt (Musikal. Beil. E Nr. 15).

b) Die Melodie des 103. Psalms, die sich schon im Straßburger französischen Psalter von 1539 findet, erscheint im 17. Jahrhundert dem Texte »Auf auf mein Geist erhebe dich zum Himmel« von J. Neander, die des 5. Psalms (von Bourgeois stammend, 1542 zuerst gedruckt) dem Liede »O allerhöchster Menschenhüter« vom nämlichen Dichter, die des 83. Psalms (der letzten Gruppe der Psalmmelodien angehörend, 1562) dem Liede des Angelus Silesius »O aller schönster den ich weiß«, die des 84. Psalms (1562) in neuerer Zeit mancherlei deutschen Kirchenliedern wie »Mein Leben ist ein Pilgrimsstand« von Lampe angeeignet.

c) Weitere Verbreitung erlangten und sind in der musikalischen Beilage J mitgeteilt:

1. Die Melodie des 8. Psalms, von Bourgeois bearbeitet (1542), ist verschiedenen deutschen Kirchenliedern z. B. »Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz«, »Der Tag ist hin«, »Es ist jetztund die Zeit« zugesellt worden.

2. Die Melodie des 23. Psalms (Bourgeois 1544) wurde im 17. Jahrhundert mit dem Liede: »Ich danke dir o Gott in deinem Throne« vereinigt.

3. Die Melodie des 25. Psalms, jene vlämische, von Bourgeois überarbeitete Melodie (1544), wurde dem Liede Neanders: »Ich will ganz und gar nicht zweifeln« und anderen beigegeben.

4. Die Melodie des 32. Psalms (Bourgeois 1547) wurde in jüngster Zeit sehr häufig dem Liede von Ph. Spitta »O selig Haus wo man dich aufgenommen« zugeeignet, dabei aber einer Umarbeitung (wie durch Silcher für Württemberg 1844) unterzogen.

5. Die Melodie des 42. Psalms (Bourgeois 1551) wurde eine der beliebtesten der deutschen evangelischen Kirche. Sie erschien mit dem Texte von S. Graf »Freu dich sehr o meine Seele« im 17. Jahrhundert und dient seit jener Zeit unzähligen Liedern als Ton.

6. Die Melodie des 86. oder 77. Psalms (Bourgeois 1544) wird als Melodie zu M. Opitzens Bußlied: »Herr nicht schicke deine Rache« und manchen anderen verwendet.

7. Die Melodie des 134. Psalms (Bourgeois 1551) finden wir schon im 16. Jahrhundert dem Liede »Herr Gott dich loben alle wir« und danach vielen anderen angeeignet.

8. Die Melodie des 130. Psalms (Straßburger Ursprungs, 1539) ging mit dem Texte von Lobwasser »Zu dir von Herzens Grunde« in den deutschen evangelischen Kirchengesang über. Sie wurde im 16. Jahrhundert und später zu manchen anderen geistlichen Texten verwendet (z. B. »Aus diesem tiefen Grunde« etc.).

9. Die Melodie des Liedes über die 10 Gebote oder des 140.

Psalms (Bourgeois 1547) dient, leise umgebildet, seit 1588 dem Paul Eber'schen »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« und anderen Liedern.

Die Melodien der böhmischen Brüder.

60.

Der Kirchengesang der böhmischen Brüder*) steht in vielfacher Wechselbeziehung zum evangelischen Kirchengesang; beide schöpfen aus gemeinsamen Quellen und tauschen Melodien gegenseitig aus. Deshalb sei in Kürze hier seiner gedacht.

Die Brüder-Union, von der seit 1467, also kurze Zeit nach der husitischen Bewegung gesprochen wird, gründet sich jedenfalls auf Gemeinden in Böhmen und Mähren, die sich durch den Gebrauch der Landessprache beim Gottesdienste und mancherlei Besonderheiten in christlicher Lehre in früher Zeit, vielleicht schon seit dem 11. Jahrhundert von der römischen Kirche unterschieden und von letzterer allmählich absonderten. Ihnen schlossen sich eingewanderte Waldenser an, und mit ihnen vereinigte sich ein großer Teil der Anhänger des Johann Hus (Huss). Die so vereinigten Brüder zeigten für die deutsche Reformation das regste Interesse, denn sie hofften nun in einer größeren kirchlichen Gemeinschaft aufgehen zu können. Dies ist zwar nicht eingetroffen; es waren eben ihre christlichen Lehrsätze in manchen wichtigen Punkten von denen der Evangelischen in Deutschland abweichende, aber einen Anschluss wenigstens hatten sie gefunden, und Luther hat von Anfang an trotz des nicht immer lebenswürdigen Verhaltens ihres Bischofs Lucas stets eine »solche liebevolle Nachsicht, ja eine solche väterliche Zuneigung zu den Brüdern bewiesen, wie weder vorher noch nachher gegen irgend Jemand, der ihm in Hauptartikeln entgegenstand**).« Ja, als Johann Roh (Horn), welcher 1522 und 1524 sich unter den von den Brüdern an Luther gesandten Abgeordneten befunden hatte, Bischof wurde, und die Brüder dem Lutherthume etwas näher traten, konnte er ihren in einer »Apologie des Glaubens« und sonstigen Schriften niedergelegten christlichen Lehrsätzen sein Siegel beidrucken, indem er Vorreden dazu verfasste und aussagte »ich kann sie für nichts Anderes, denn meine Brüder ansehen«.

*) Nach Gindely, Geschichte der böhmischen Brüder 1. Bd. 1857 S. 36 ist die heute oft gebrauchte Bezeichnung »böhmisch-mährische Brüder« falsch. Es galt der Name »böhmische Brüder« auch für die in Mähren befindlichen Glaubensgenossen.

**) Koch, Geschichte des Kirchenlieds, 3. Auflage II. Band S. 115.

Vom Jahre 1546 an trat zwar nach längeren erfolglosen Verhandlungen eine gewisse Erkaltung der freundschaftlichen Gefühle und allmählich ein »Umschwung der Gesinnung« bei den Brüdern ein, die sich bald wieder mehr ihrer früheren Lehrer erinnerten und sich in der Heimat an den Schätzen der früheren Zeit zu entschädigen suchten für die »Täuschung«, die ihnen das Lutherthum und die Fremde bereitet hatten. Aber 1575 kam in der »böhmischen Konfession« ein nachhaltiges Kompromiss zwischen der Augustana und dem Brüderdogma zu Stande. Hier kamen auch die dem Calvinismus näher als dem Lutherthume stehenden Anschauungen der Brüder vom Abendmahle zum Ausdruck. In dieser Verbindung mit der deutschen protestantischen Kirche waren die Brüder bald jedem Feinde und jeder Bedrückung hinsichtlich ihrer Religionsausübung gewachsen. Gegen Ende des Jahrhunderts neigten sie sich mehr dem Calvinismus zu, und ihre damit zusammenhängenden politischen Bestrebungen — sie wählten den Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz zum Könige — waren Ursache, dass 1620 mit der Schlacht am weißen Berge ihre kirchliche wie bürgerliche Stellung in Böhmen vernichtet ward.

64.

Die Gemeinschaft, welche die Brüder mit der evangelischen Kirche in jener Zeit pflegten, äußerte sich namentlich auch in gemeinschaftlichen Liedern. Was den dieser Zeit vorhergehenden Gesang der Brüder betrifft, so ist darüber noch nicht viel bekannt. Es steht aber fest, dass sie 1505 ein böhmisches Kantional drucken ließen und es ist auch anzunehmen, dass dies mit früher schon vorhanden gewesenen Gesangbüchern in der Landessprache zusammenhängt. Doch ist von solchen Gesangbüchern wohl wenig mehr vorhanden*). Die Gegenreformation in Böhmen hat damit jedenfalls gründlich aufgeräumt.

Daraus ergibt sich aber, dass wir im Abendland in Böhmen und Mähren die ersten Kirchengesangbücher in der Landessprache antreffen. Und über die Pflege des Kirchengesangs und die Menge der vorhandenen Lieder äußern sich viele Stimmen äußerst anerkennend**).

Gewiss sind uns in den uns hier beschäftigenden hauptsäch-

*) Das Kantional von 1505 ist wohl für immer verloren. Doch befindet sich im böhmischen Museum zu Prag ein böhmisches Gesangbuch vom Jahre 1504, das einzusehen mir aber bis jetzt nicht geglückt ist.

**) Cunz, Geschichte des deutschen Kirchenlieds etc. Leipzig 1855 I, S. 259: »Der Schwiegersohn des gelehrten Camerarius zu Leipzig, Prof. Rüdiger, der im Jahre 1575 von Wittenberg nach Eibenschütz in Mähren gezogen und Mitglied der Brüdergemeinde geworden war, sprach die empfangenen Eindrücke im Jahre 1579 gegen Herrn Joh. von Zerotin, der ebenfalls der Brüderkirche angehörte, auf folgende Weise aus: »Im Kirchengesang möchten wohl unsre Gemeinen alle andern übertreffen. Denn welche singt mehr, in Lob- und Dank- und Bitt- und Lehrsängen, und welche singt besser? Von der Menge zeugt die neueste Ausgabe des böhmischen Gesangbuchs mit 743 Liedern; eine zweifach

lichsten deutschen Gesangbüchern der Brüder auch eine große Zahl von Gesängen aus früherer Zeit und aus husitischen Gesangbüchern erhalten.

62.

Im Jahre 1534 gab der aus Schlesien eingewanderte, dann bald als Pfarrer bei den Brüdern thätige M. Weiße für die deutschen Gemeinden der Brüder, namentlich Landskron in Böhmen und Fulneck in Mähren, ein Gesangbuch heraus, betitelt:

»Ein new Gesangbüchlen. Gedruckt zum Jungen Buntzel in Böhmen. Durch Georg Wylmschwerer. Im Jar 1534«

Nach der Vorrede hat Weiße auf das Bitten jener Gemeinden ihr altes (vielleicht ein älteres deutsches*)!) und der böhmischen Brüder Kantional »vor sich genommen« und unter Beihilfe der Aeltesten der Brüder »denselben Sinn nach gewisser heiliger Schrift in deutsche Reime gebracht, die Syllaben, Wort und Gesetz also gestellet, dass sich ein jedes unter seinen zugeschriebenen Ton fein singen lässt«. Das gegenüber deutschen evangelischen Gesangbüchern die 3fache Zahl von Liedern zeigende Gesangbuch erregte in Deutschland viel Aufsehen und wurde sowohl mehrfach nachgedruckt, als auch für evangelische Gesangbücher viel benützt.

Mit der Ausbreitung dieses Gesangbuches kam aber auch zu Tage, dass Weiße in Lieder vom Sakrament des Nachtmahls des Herrn einen »sonderlichen Sinn« und eine andere Auffassung, als die der Brüder war, hineingetragen hatte. Außerdem erschien wünschenswerth, dass im Inhalte der Lieder eine bessere Uebereinstimmung mit den Lutheranern hergestellt werde. Nun wurde Weiße wegen seiner in manchen Liedern des Gesangbuches zum Ausdrucke gebrachten Auffassung des Sakramentes von den Aeltesten der Brüder »ernstlich gestrafet« und dazu angehalten, »solches zu bessern«. Er versprach es, aber der Tod raffte ihn während der Ausführung hinweg.

Dies theilt uns der Herausgeber des 2. Gesangbuches mit, der Bischof Johann Roh (Horn). Dieses Gesangbuch erschien 1544 in mehreren Ausgaben in Nürnberg unter dem Titel:

»Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merherrn, die man auß haß vnd neyd Pickharden, Waldenses nennt« etc. . . .

größere Zahl ist ungedruckt. Von jenen sind 346 deutsch übersetzt. Möchten es auch die andern werden! Könnte ich böhmisch, wollte ich das nicht wünschen, nicht bitten, sondern selbst thun. Was aber gesungen wird und wie? darüber ist das Urtheil unzweifelhaft. Ihr singt, was ihr lehret, und viele eurer Lieder sind wahre Homilien«.

*) Aber dann nur wenige Jahre älter als das böhmische Kantional von 1505; wenigstens besaß die Brüder-Unität vor dem Jahre 1500 keine Druckerei (Gindely I, S. 124).

Dieses G.-B. verbreitete sich noch mehr im ev. Deutschland, wie zahlreiche Nachdrucke bis Anfang des folgenden Jahrhunderts beweisen.

Das bedeutendste und umfangreichste G.-B. erschien 1566. Die Brüder überreichten es mit einer Widmung dem Kaiser Maximilian II., dem sie schon 1564 ihre Konfession in deutscher Sprache mit der Bitte vorgelegt hatten, dass er ihnen gleich den Bekennern der Augsburger Konfession, mit der die ihrige in allen Hauptartikeln übereinstimme, seinen Schutz und Schirm angedeihen lassen möge. Dieses G.-B. ist betitelt:

»Kirchengeseng darinnen die Heubtartikel des Christlichen Glaubens kurtz gefasset und ausgelegt sind« etc.

Auch dieses G.-B. erschien bis ins nächste Jahrhundert hinein in vielen Auflagen im evangelischen Deutschland.

Der in diesen 3 Gesangbüchern gebotenen Lieder sind es über drei und ein halbes Hundert und der Melodien wohl auch gegen 300.

63.

Die Melodien, die uns da geboten werden, sind zu einem nicht unbedeutenden Theile aus dem gregorianischen und späteren lateinischen Kirchengesange genommen, ferner und wohl in der Hauptsache wurzeln sie im Volksliede; hier erscheint sogar mitunter unser deutsches Volkslied neben dem reichlich fließenden Quell des böhmischen Volksliedes verwerthet. Für die Einführung alter Hymnen und Sequenzen, wie lateinischer Kirchenlieder des 14. und 15. Jahrhunderts in den Gemeindegesang der evangelischen Kirche Deutschlands sind die beiden erstgenannten Gesangbücher in der Text-Wiedergabe zumeist maßgebend gewesen. Wo nicht Luther das Lied christlich korrigirt hat, da ist meist M. Weiße (Weisse, Weis, Weys, Wiß) als der Umdichter, wie auch sehr häufig als Dichter genannt. Auch die Melodien zu solchen Liedern haben häufig, wie wir früher gesehen, durch die Gesangbücher der Brüder den Weg in unsere Gesangbücher gefunden, nachdem sie schon dort einer Überarbeitung unterzogen worden waren. Von deutschen Volksliedermelodien, die uns bei den Brüdern mit entsprechendem Texte im Gesangbuche begegnen, sei nur auf »Entlaubt ist uns der Walde« verwiesen, das wir bald darauf auch in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen finden mit dem Texte »Ich dank dir lieber Herre«.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass die ersten beiden Gesangbücher der deutschen evangelischen Kirche gute Dienste leisteten, während umgekehrt diese in ihren späteren Gesangbüchern dem drittgenannten G.-B. der Brüder viele Melodien zu gute kommen ließ.

64.

Hier haben wir unser Augenmerk auf jene Lieder zu richten, welche ursprünglich böhmischen Ursprunges sind und in der evange-

lischen Kirche Deutschlands Bedeutung erlangten. Dabei ist bemerkenswerth, dass es ungleich mehr Liedertexte denn Melodien sind, die sich unsere deutschen Gesangbücher aneigneten. Nachdem schon Luther in das Babst'sche G.-B. von 1545 15 Lieder der Brüder aufgenommen hatte*), fanden in späteren Auflagen 14 weitere Aufnahme und im Laufe des Jahrhunderts mögen wohl gegen 80 verschiedene Liedertexte — darunter allerdings auch aus dem Lateinischen übertragene — in evangelischen Gesangbüchern gang und gebe gewesen sein.

Was die strophische Form der Lieder betrifft, so zeigt sich wohl in vielen Fällen Gleichheit und Ähnlichkeit mit unserem Liede; es ist z. B. die gebräuchlichste Strophe hier wie dort die 4 zeilige je 8 silbige jambische. Aber sehr häufig finden wir zu den vielen Arten der zu meist 3—8zeiligen, seltener 2- und 9—14zeiligen Strophen jener Lieder in unseren Liedern keine Beispiele. So hat das Brüdergesangbuch 12 verschieden gestaltete 8zeilige Strophen, die in unseren Gesangbüchern jener Zeit nicht anzutreffen sind und nicht in dieselben übergangen. Umgekehrt ist z. B. unsere so beliebte und verbreitete 7zeilige »Reformationsliederstrophe« jedenfalls erst durch deutsche evangelische Lieder bei den Brüdern eingeführt worden. Von den mancherlei Strophen, die aus dem Brüdergesangbuch in unseren evangelischen Kirchengesang übergangen, sei beispielsweise verwiesen auf jene 7zeilige, wie wir sie aus dem Liede:

»Die Nacht ist kommen,
Drin wir ruhen sollen« etc.

kennen.

65.

Was nun die Melodien jener als ursprünglich böhmisch bezeichneten Lieder anlangt, so sind die in unseren Gesangbüchern, welche für den deutschen Stamm in Böhmen herausgegeben wurden, nicht immer übereinstimmend mit jenen der böhmischen Gesangbücher; der deutsche Stamm in Böhmen zeigt sich jedenfalls, wie schon in manchen Strophenarten, so auch in manchen Melodien uns näher stehend als der böhmische. Dass deutsche Volksmelodien in jenen deutsch-böhmischen Gesangbüchern erscheinen konnten, ist ein deutlicher Beweis dafür. Doch in der Hauptsache bedienten sich die Deutschböhmen wohl der national-böhmischen Melodien, inbetreff welcher es noch viel zu erforschen und zu untersuchen giebt.

Fassen wir also die als vermuthlich böhmisch geltenden Melodien ins Auge, so treffen wir bei mancherlei verwandtschaftlichen Beziehungen derselben zu unseren deutschen Melodien im rhythmischen

*) Früher schon treten Lieder der Brüder in dem Schumann'schen G.-B. 1539 auf.

Bau, im Taktmaße und in der Anwendung der Tonarten doch auch wichtige Unterscheidungsmerkmale an: wir finden bei den böhmischen Melodien ein Überwiegen jener Tonarten, welche dem Moll sich zuneigen, wir finden eine häufigere Anwendung des ungeraden Taktes und des Taktwechsels. Für die Anwendung des letzteren im Volksgesange jener Zeit mögen die Brüder den schlagendsten Beweis Jenen liefern, die noch immer zu glauben geneigt sind, dass der Taktwechsel »eine korrumpirende Zuthat der Kontrapunktisten« sei; denn die Brüder übten an ihren Melodien die Kunst des mehrstimmigen Satzes gar nicht, wenigstens kennen wir kein mehrstimmiges Gesangbuch der Brüder aus jener Zeit. Aber dadurch zeichnet sich der Brüdergesang aus, dass er in hohem Maße eine sehr anregende und den Gottesdienst ungemein belebende Form des einstimmigen kunstlosen Gesanges verwendet: den Wechselgesang der Gemeinde unter sich und zwischen ihr und dem Liturgen. Ein Beispiel ist in der musikalischen Beilage (K Nr. 7) geboten. Der Melodien sind es wohl mehr als 24, die in evangelische Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts übergegangen sind*); sie wurden aber nur in der Minderzahl beibehalten. Indem wir einige von diesen mittheilen, bemerken wir, dass mit der Aufnahme jener Melodien unser evangelischer Kirchengesang »eine wesentliche Bereicherung nicht erfahren« hat. Sie sind diesem zu gleichartig, können auch nicht als vollgültige Repräsentanten des böhmischen Brüdergesanges gelten**).

1. »Den Vater dort oben«, Text und Melodie im G.-B. des M. Weiße von 1531. Seit dem 16. Jahrhundert im deutschen evangelischen Kirchengesange üblich.

2. »Der Tag vertreibt die finstre Nacht« 1531, die Melodie 1544 richtig gefasst; 1586 herübergenommen.

3. »Der Tag bricht an und zeigt sich« 1531; rhythmisch etwas veränderte Formen a) in Trillers Singebuch 1555, wo die Mel. beim Texte steht »Es sprach Christus« mit der Bezeichnung: Auf eine alte Melodey: *Ave fuit prima salus*, b) in Zinckeisens Kirchengesängen 1584 mit dem Text »Gott Vater, Herr wir danken dir«, welche für die Folge maßgebend wurde. In Babsts G.-B. 1545 steht die Melodie anders mensurirt bei »Kehr um kehr um du junger Sohn«.

4. »Sündiger Mensch schau wer du bist« 1531, 1573 im evangelischen Kirchengesange.

5. »O liebster Herr Jesu Christ« 1544, wohl erst in neuerer Zeit dem evangel. Kirchengesange einverleibt, wie in Baiern mit dem Text »Sieh wie lieblich und wie fein«.

6. »Wir glauben an Gott den Vater« 1531, besser gefasst

*) Vgl. Winterfeld I, S. 287 ff.

**) S. Musik-Beil. K.

1544, ging 1569 in das Wolff'sche G.-B. über). Diese Melodie steht manchmal mit der Deklamation des Textes so sehr in Widerspruch, und hält so streng an dem im 1. Abschnitte angeschlagenen Rhythmus fest, dass ich vermuthe, sie hatte ursprünglich einen ähnlichen Zweck, wie die Melodien von »Danket dem Herren« und »Die Nacht ist kommen« (S. 121).

7. »Singen wir heut mit gleichem Mund« ist ein Osterlied des M. Weiße 1531, das in das Wolff'sche G.-B. übergang; es mag als Beispiel für den Wechselgesang der Brüder aufgeführt sein.

Nachwort.

Wir haben gesehen, dass im deutschen evangelischen Volksgesange des 16. Jahrhunderts die Begeisterung nicht allein in vielen neuen Weisen sich Luft machte, sondern dass auch die Töne der alten geistlichen deutschen Lieder, wie die schönsten und gemüthvollsten Melodien weltlicher Lieder eifrig gepflegt wurden, dass sogar die Töne anderer Zeiten und anderer Völker im Munde des deutschen evangelischen Volkes wiedererklangen. Bis auf die ältesten christlichen Hymnenmelodien geht unser Volksgesang zurück und macht sie sich mundgerecht; er eignet sich ferner die schönsten jener Weisen an, in welche die Gesinnungsgenossen anderer Zungen kleideten, was ihr Inneres bewegte. Es herrschte eine Sangesfreudigkeit, mit der wohl kaum eine frühere Zeit des deutschen Volksgesanges sich messen kann. Und mit diesem Zusammenfassen aller neuen und alten Volkslieder und volksthümlichen Töne, wie es in den evangelischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, wird zugleich die Periode des deutschen Volksliedes im Wesentlichen beschlossen.

Keine Melodienproduktion späterer Zeiten der evangelischen Kirche vermag dagegen aufzukommen. Wohl zeitigte das 17. Jahrhundert noch einzelne Melodien, die jenen durch Wahrheit, Unmittelbarkeit und Tiefe der Empfindung, wie durch Vielseitigkeit, Reichtum und Allgemeinverständlichkeit des musikalischen Ausdruckes gleich ausgezeichneten Tönen nahe kommen, aber es sind dies doch nur Ausnahmen, die so lange sich zeigten, als man in den Melodien des 16. Jahrhunderts das Ideal von kirchlichem Volksgesange erblickte, wie es etwa bei Johannes Crüger im 17. Jahrhundert der Fall war.

Der evangelische Volksgesang des 16. Jahrhunderts liegt wie eine weite herrliche blumenreiche Aue vor uns. Die späteren Zeiten

evangelischen Gemeindegesanges gleichen mehr und mehr künstlichen Gartenanlagen, die dem Volke nicht immer zugänglich sind, und die den Zauber und Duft der Feldblumen vermissen lassen. Die Anlagen werden dann Ackerland, das den Bedürfnissen des täglichen Lebens dient, und heute müssen wir diesen Acker für evangelischen Gemeindegesang geradezu als unfruchtbaren und dünnen Boden bezeichnen. Wir sehen im 18. Jahrhundert allgemach die Blumen schwinden und in den Gesangbüchern an die Stelle lebensvoller poesievoller Töne Schablonenware, Melodienfabrikat treten.

In unseren Tagen haben wir nun zwar die Zeiten, in denen irgend ein Kantor oder Organist Dutzende von Melodien im »galanten« Stil oder im »erhabenen« Stil oder auch in der Weise des »leichten« an die »Großkinderschule« gemahnenden kirchlichen Singsangs für seine Gemeinde oder eine ganze Diözese oder ein ganzes Ländchen lieferte, hinter uns. Aber es kann nicht behauptet werden, dass es der gesamten evangelischen Kirche Deutschlands schon in dem wünschenswerthen Maße klar geworden wäre, wo das Heil für unseren evangelischen Gemeindegesang ruht und zu suchen ist.

Man glaubt häufig noch, dem Fortschritte zu huldigen, wenn man eine neue Melodie, ein neues musikalisches Gewand für neue Kirchenlieder verlangt. Es darf zugegeben werden, dass manche der neueren geistlichen Liedertexte sehr wohl würdig sind, in das evangelische Gesangbuch aufgenommen zu werden. Aber selbst angenommen, die hierbei in Frage kommenden Dichter wären so bedeutend, dass sie mit Nothwendigkeit ihren Komponisten verlangten, etwa wie Goethe seinen Schubert oder Eichendorff seinen Schumann, — sobald ihre geistlichen Liedertexte fürs Gesangbuch in Betracht kommen, scheint mir die Frage, ob ein moderner Komponist die Singweise im Sinne des Gemeindegesanges setzen könne, verneint werden zu müssen.

Denn der Kirchengemeindegesang wird stets ein volksthümlicher sein und bleiben müssen. Seine Geschichte wenigstens lehrt uns, dass die Nachahmung und Verwerthung des »Kunstgesanges« im Grunde zumeist zum Nachtheile des Gemeindegesanges ausgeschlagen ist. Was aber der Volksgesang und nicht blos der Gesang des »gemeinen« Volkes von der modernen musikalischen Kunst an allgemein verständlichen und dabei anregenden Melodien zu erwarten hat, zeigt uns seine heutige Verfassung. Es sind sehr wenige gute, gehaltvolle Melodien hervorragender Meister, die ihn beschäftigen konnten; sehr häufig ist es die niederste Gattung von Melodien, aus Operetten höchst undeutscher Art und Haltung geschöpft oder diesen nachgeahmt, daneben süßliche, seichte Melodien der zumeist einer tieferen Empfindung baren sogenannten »Volkskomponisten«, bei denen Erscheinungen wie G. F. Silcher zu den seltenen Ausnahmen gehören.

Die heutige deutsche musikalische Kunst — vielleicht der Masse des Volkes zu wenig zugänglich, vielleicht auch zu sehr von der Zunfttabulatur beeinflusst und zu sehr im Schlepptau der »gebildeten« Stände, um edlen Volksgesang anregen zu können — lässt noch weit weniger für das kirchliche Gemeindelied erwarten, als die heutige Dichtung.

Und wenn schon viele Liedertexte des 16. Jahrhunderts hinsichtlich der Form, des volksthümlichen Ausdruckes, des poetischen Feuers und Schwunges stets unerreichte Muster für alle Gesangbuchlieder waren und sein werden, so ist von der Melodie geradezu zu sagen, dass sie die einzig angemessene fürs Gesangbuch ist. Kein musikalischer Künstler wird mit so bescheidenen, einfachen Mitteln in so intensiver Weise seinem Empfinden einen so allgemein verständlichen Ausdruck geben können, als ihn jene Melodien zeigen. Keine Künstlergenossenschaft wird hier je mit der Gesammtheit des Volkes rivalisiren können. J. S. Bach setzte bekanntlich seine unerreichte Kunst daran, jene Edelsteine von Melodie ihrem von ihm erkannten Werthe nach künstlerisch zu fassen.

Wenn nun jene Töne im Stande waren, Herz und Sinn der Sänger und Hörer für die in mehr oder weniger volksthümlichen Liedertexten niedergelegte »neue Lehre« zu gewinnen, so wird sich die heutige, im Ganzen doch sehr epigonenhafte kirchliche Liederdichtung einen besseren, stärkeren Verbündeten nicht wünschen können, als diese Melodien es sind. Wir haben keinen besseren, der religiösen Gemeinschaft dienlicheren, dem Volke gemäßeren Gesang, der zugleich in so reichem Maße die erhebendste Wirkung der göttlichen Kunst auf Herz und Gemüth in sich schlosse und können keinen besseren finden, als den der evangelischen Kirche des 16. Jahrhunderts.

Man wendet ein, dass unserem jetzigen Volke manche Melodien überhaupt und viele in ihrer reinen, ursprünglichen Gestalt fremd geworden seien und daher fremd bleiben werden.

Was das deutsche Volk wahr und tief Empfundenes gesungen, das kann ihm nie völlig fremd werden. Und wenn man einsehen wollte, dass gerade das Kirchenregiment mit seinen kanonisirten Gesangbüchern, die sich häufig auf jedem anderen Boden, nur nicht auf dem des echten Volksgesanges bewegten, die Hauptschuld daran trug, dass dem Volke seine Weisen längere oder kürzere Zeit entrückt waren oder in einer nicht zu rechtfertigenden Weise verstümmelt werden durften, so müssten gerade von dieser Seite die energischsten Maßregeln ergriffen werden, dem Volke seine Weisen wiederzugeben und dasselbe seine Melodien wieder in größerer Zahl und richtig singen zu lehren, welch letzteres allerdings bei dem gegenwärtigen trotz verschiedener in neuerer Zeit gemachten Anstrengungen noch immer

tiefen Stand des kirchlichen und sonstigen Volksgesanges keine kleine Aufgabe ist.

Indessen ist bereits im ganzen südlichen Deutschland ein guter Anfang damit gemacht, und es wird sich das nördliche Deutschland der Einsicht auf die Dauer nicht verschließen können, dass man im Süden auf dem richtigen Wege ist, der traurigen Verfassung des Volksgesanges in der Kirche abzuhelfen.

Ob der evangelischen Kirche jemals ein neuer Sangesfrühling beschieden ist? Ich wage es nicht zu glauben, vorläufig wenigstens ist nicht daran zu denken. Aber auch, wenn er eintreten sollte: der schönen, höchste Begeisterung und Lebensfreude athmenden Gesänge ihrer Jugendzeit wird die evangelische Kirche nie entbehren können, so lange sie öffentlichen allgemeinen Gottesdienst pflegt.

Berichtigung.

Das auf Seite 2 unter Ziffer 3 befindliche Citat findet sich in Luthers Schrift »Wider die himmlischen Propheten« 1525 (Walch, Luthers sämtliche Schriften XX, S. 265).

Musikalische Beilagen.

Taktstriche sind überall, wo ich aus Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts schöpfte, von mir eingesetzt. Auch wo ich Sammlungen benützte (z. B. Zahn, die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder), ist es zumeist geschehen. In den Sammlungen von Böhme, von Liliencron und von Tucher war es nicht nöthig, doch habe ich die streng taktische Eintheilung des letzteren nur in wenigen Fällen beibehalten.

Erhöhungszeichen oder Erniedrigungszeichen, die mir nöthig schienen, habe ich über die betreffenden Noten in Klammer gesetzt; hie und da habe ich dieselben nur so citirt. Ebenso sind Klammern oder Bögen über Noten von mir gesetzt, wo ich aus Quellen schöpfte. Die Choralnoten des Lucas Lossius übertrug ich in einerlei Notenform (o); wo er Ligaturen hat, schrieb ich die Noten eng zusammen.

Die langen Schlussnoten von Liedern reducirte ich in meinen Uebertragungen in der Regel auf eine sich mit der Anfangsnote des Liedes zu einem vollen Takte fügende Note und setzte meist noch die Fermate darüber.

A.

1. Gelobet seist du Jesu Christ. (Uebertragen nach »Psalmen Davids und andere geistliche Lieder« . . . Heidelberg 1573.)

mixolyd. *)

Ge - lo - bet seist du Je - su Christ, dass du Mensch ge-
bo - ren bist, von ei - ner Jung - frau, das ist wahr, dess
freu - et sich der En - gel Schar. Hal - le - lu - ja.

Die Melodie lautet hier ganz gleich wie bei Walther 1524, nur bei *) steht in letzterem G.-B. doppelt so lange Note und fällt damit die Pause weg, auch heisst es in den lutherischen G.-Büchern wie in der alten Kirche »Kyrieleis« statt Halleluja.

2. O du armer Judas. (Nach L. Lossius, Psalmodia, Ausgabe von 1569, woselbst ein 4 stimmiger Tonsatz mit der Melodie im Tenor und niederdeutschem Text: »O wy armen Sünders«.)

mixolyd. *)

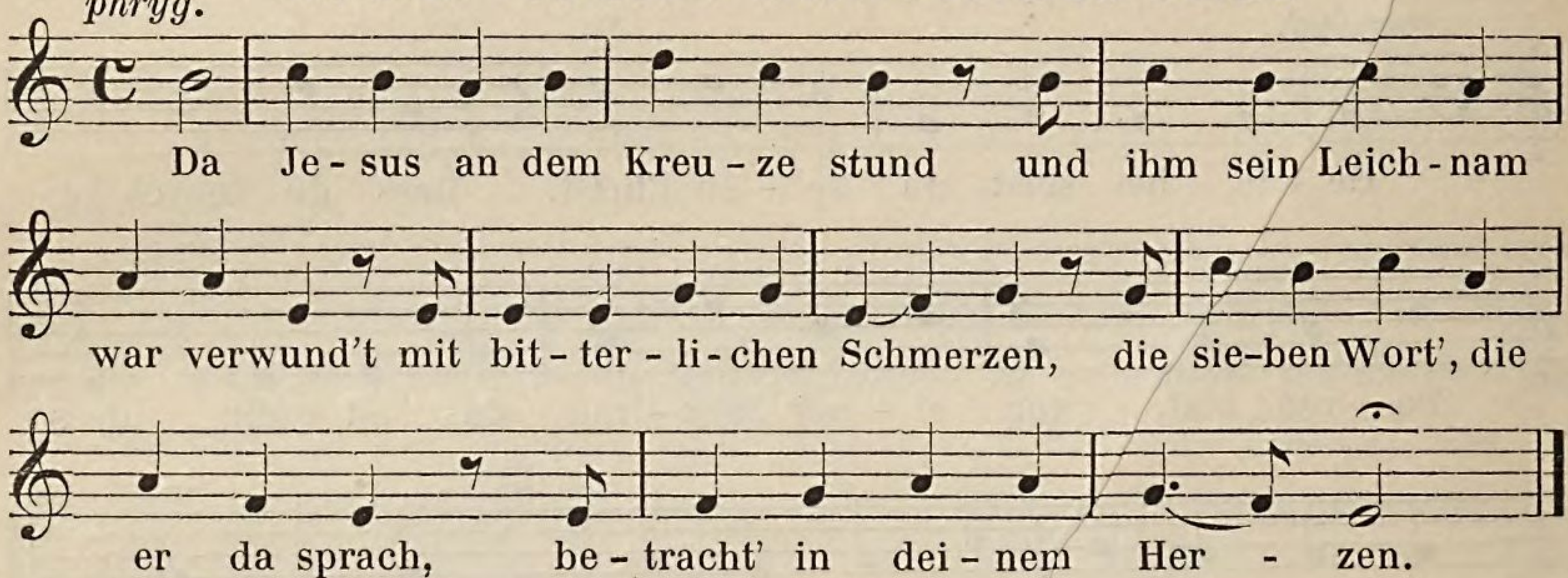
O wir ar - men Sün - der, un - sre Mis - se - that, da - rin wir ge-
bo - ren und em - pfangen sind, hat gebracht uns Al - le in solche grosse
Noth, dass wir un - ter - wor - fen sind dem ew' - gen Tod. Ky - ri - e e - lei-
son, Chri - ste e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Bei *) ist statt der halbwerthigen Note und dem $\frown$ gemäss anderen Drucken jener Zeit ganze Note gesetzt. Dasselbe Verfahren wurde auf das Kyrie angewendet, welches ausserdem bei **) durch die doppelt so lange Note eine rhythmisch genaue Regelung im Sinne anderer gleichzeitiger Drucke erfuhr. Vgl. v. Tucher, Schatz

des ev. Kirchengesanges II, Nr. 449, welcher übrigens das Auftreten des Liedes bei Lossius 1553 bestreitet, während Liliencron (»Töne« S. 25) es in der Psalmodie von 1550 (jedenfalls 1553 gemeint, die 1. Ausgabe soll aber schon von 1552 stammen) annimmt. Sie steht in der Ausg. von 1569 noch einmal in Choralnoten mit dem lat. Text »Laus tibi Christe«.

3. Da Jesus an dem Kreuze stund. (Nach Babsts G.-B. 1545; der Text heisst dort aber »In dich hab' ich gehoffet«.)

phryg. Das Lied von den 7 Worten Jesu am Kreuz.



Da Je - sus an dem Kreu - ze stund und ihm sein Leich - nam
war verwund't mit bit - ter - li - chen Schmerzen, die sie - ben Wort', die
er da sprach, be - tracht' in dei - nem Her - zen.

Die Melodie zeigt in G.-Büchern des 16. Jahrhunderts sehr viele Varianten Ihre empfehlenswertheste Form dürfte sein:

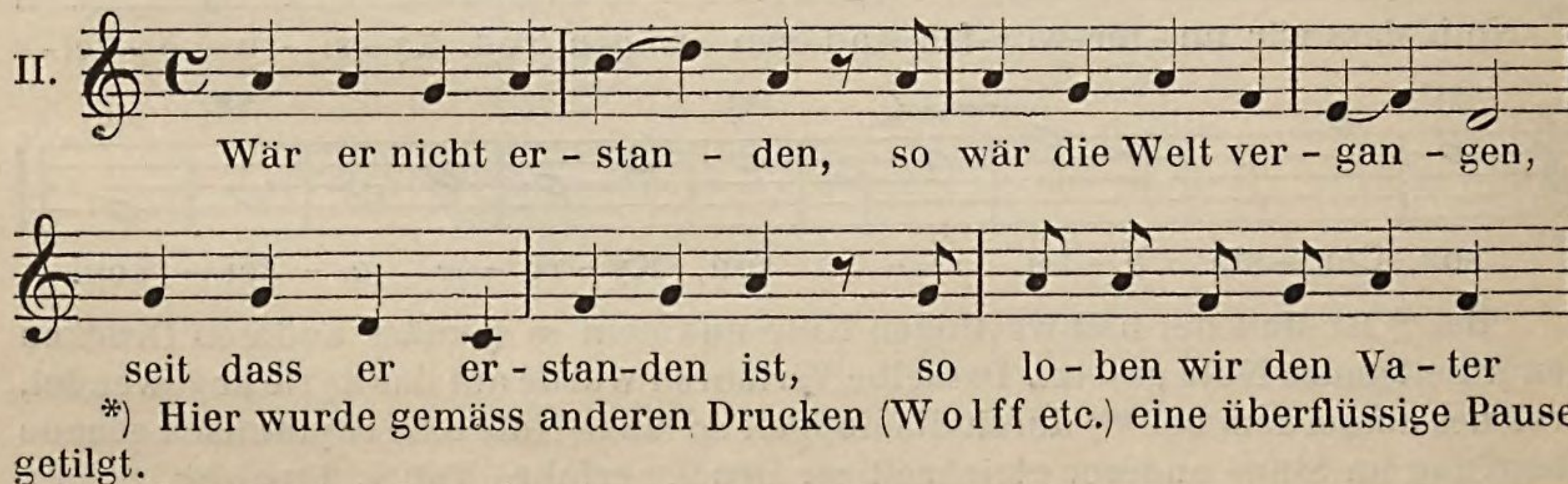


4a. Christ ist erstanden. (Nach »Psalmen Davids und geistliche Lieder« . . . Heidelberg 1573.)

dor. Ein Gesang auf Ostern von der Auferstehung Christi.

I. 

Christ ist er - stan - den von der Marter al - le, dess sollen wir al - le
froh sein, Christ will un - ser Trost sein. Hal - le - lu - ja.

II. 

Wär er nicht er - stan - den, so wär die Welt ver - gan - gen,
seit dass er er - stan - den ist, so lo - ben wir den Va - ter

*) Hier wurde gemäss anderen Drucken (Wolff etc.) eine überflüssige Pause getilgt.

(#)

Je - su Christ. Hal - le - lu - ja!

III.

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

*)

lu - ja, dess sol - len wir al - le froh sein, Christ soll un - ser

(#)

Trost sein. Hal - le - lu - ja.

*) Hier wurden analog der Strophe I und gemäss anderen Drucken Note und Pause auf die Hälfte des Werthes reducirt. Ursprünglich und jetzt noch in der lutherischen Kirche endigt jede Strophe mit einem Kyrieleis, welches von der reformirten Kirche meist in Halleluja umgewandelt wurde.

Daraus die Melodie: »Christ lag in Todesbanden« bei Walther (1524) in zweifacher Form; die gebräuchlichere folge hier:

*)

Christ lag in To - des - ban - den für un - sre Sünd ge - ge - ben;
Der ist wie - der er - stan - den und hat uns bracht das Le - ben.

**)

Dess wir sol - len fröhlich sein, Gott lo - ben und dankbar sein und

sin - gen: Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

Bei *) Notendauer verdoppelt, **) Pause ausgemerzt, †) Bindebogen über *d c* (statt *d e*) gesetzt.

5. Christ der ist erstanden. [Nach Wolff, G.-B. 1570, das den Text b) dazu bringt. Text a) aus Böhme, Altdeutsches Liederbuch, das die Melodie mit dem originalen Text (Finck 1536) enthält.]

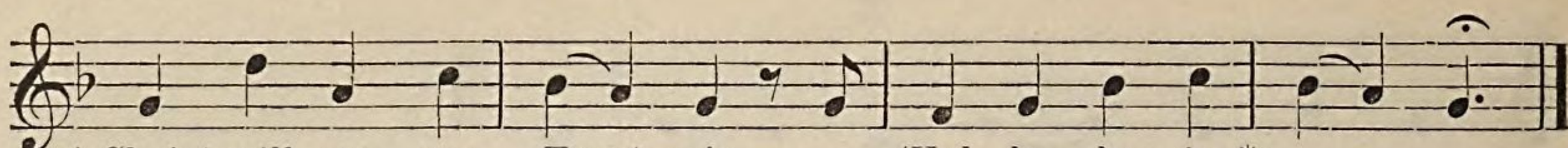
dor. *)

a) Christ der ist er - stan - den von der Mar - ter
b) In dich hab ich ge - hof - fet, Herr, hilf dass ich nicht zu

(#)

a) al - le, dess soll'n wir al - le froh sein,
b) Schanden werd, noch e - wig - lich zu Spot - te, dess

*) Steht bei W. fälschlicher Weise doppelt so lange Note.

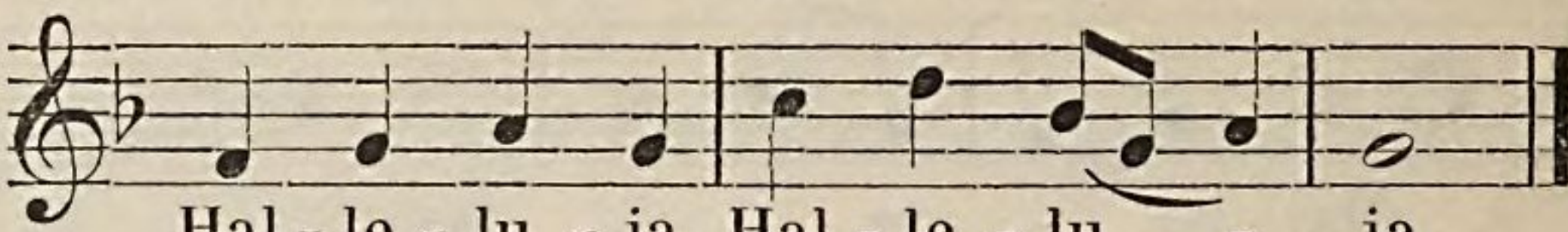


a) Christ will un - ser Trost sein.

(Hal - le - lu - ja. *)

b) bitt ich dich, er - hal-te mich in dei-ner Treu, Herr Got - te.

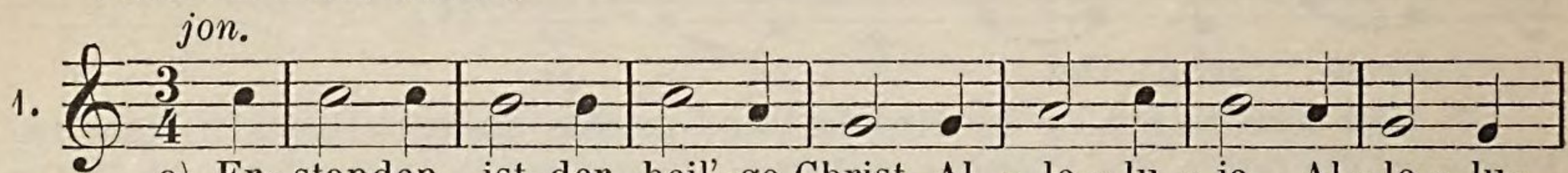
*) Schluss bei Finck



Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.

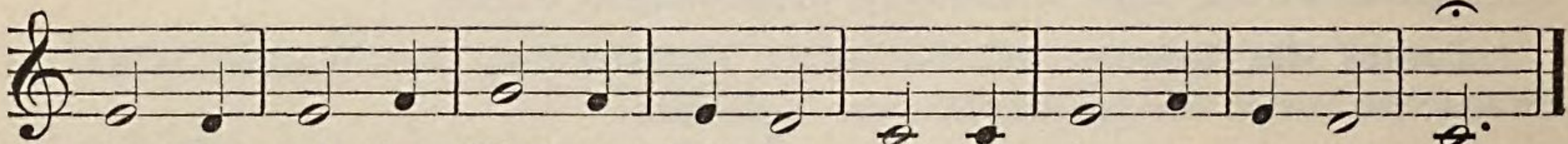
6. Erstanden ist der heilig Christ. (1. Melodie und Text b) nach dem G.-B. von Wolff 1570, Text a) aus dem böhm. Brüder-Gesangbuch 1566, hier aus Böhme.)

(2. Dreistimmiger Tonsatz aus Trillers Singebuch 1555 [hier nach Zahn, die Melodien etc.], wo unsere Melodie im Tenor erscheint. Letzterem ist ein Diskant beigegeben, der eine zweite bis heute gebräuchliche Melodie zu unserem Texte bildet.)



a) Er-standen ist der heil'-ge Christ, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

b) Ge-lobt sei Gott im höchsten Thron sammt seinem ein - ge - bor - nen



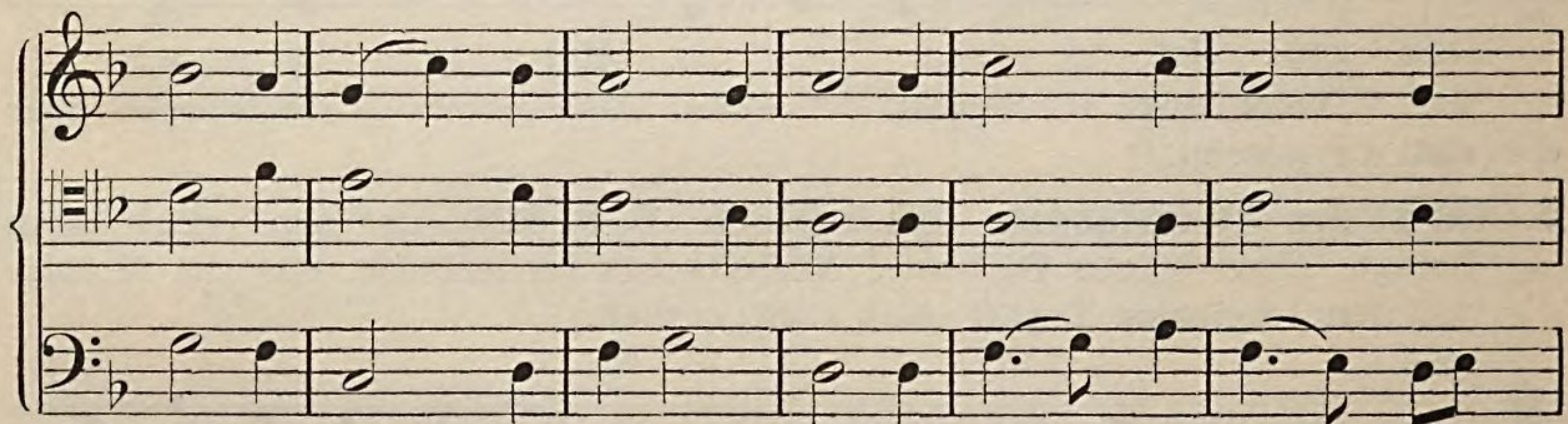
a) ja, der al - ler Welt ein Trös-ter ist, Al - le - lu - ja.

b) Sohn, der für uns hat ge - nug ge - than, Al - le - lu - ja.

2. Diskant

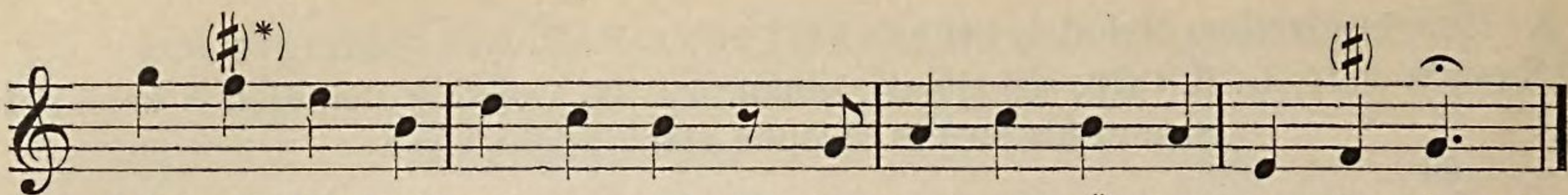
Tenor

Bass



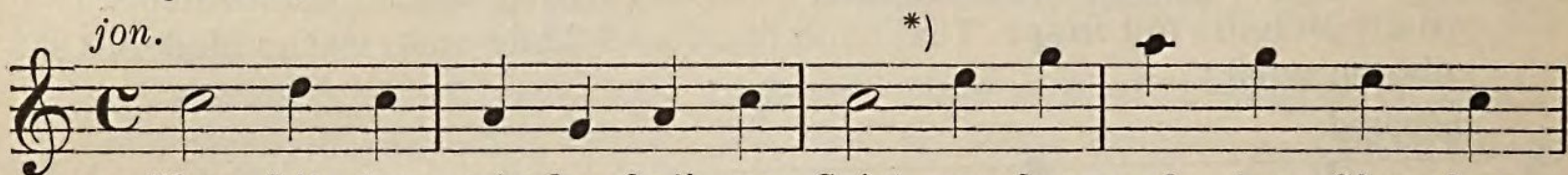
3. Eine zweizeilige Melodie, die seit 1545 in ev. G.-B. sich gedruckt findet:
(Nach Wolff, G.-B. 1570, wo sie als Anhang zu Nr. 4 unsrer Melodien bezeichnet
ist und als zweite Strophe vier Halleluja hat.)

dor. (b)

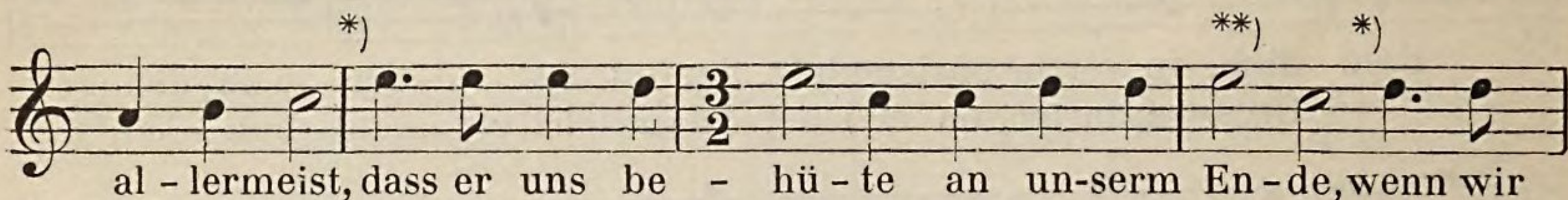


*) Durch die in Klammer gesetzten chromatischen Änderungen der Melodie, welche zum Theil durch spätere Harmonisirungen derselben eingeführt wurden, wurde die Melodie zu einer jonischen (G-dur) gestaltet.

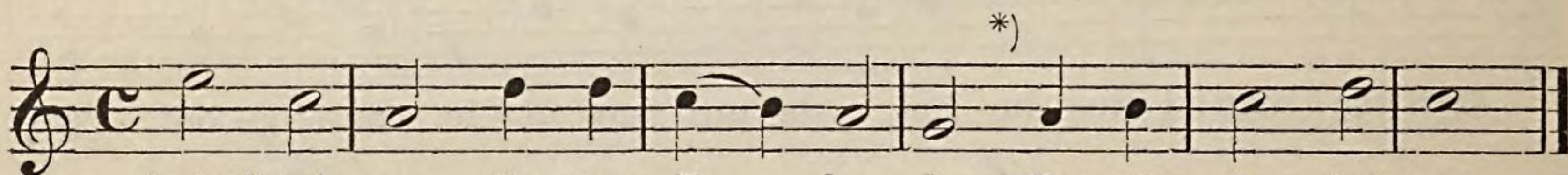
8. Nun bitten wir den heiligen Geist. (Nach »Psalmen Davids« etc. Heidelberg 1573.)



Nun bit-ten wir den heil-gen Geist um den rech-ten Glau-ben



al-lermeist, dass er uns be-hü-te an un-serm En-de, wenn wir

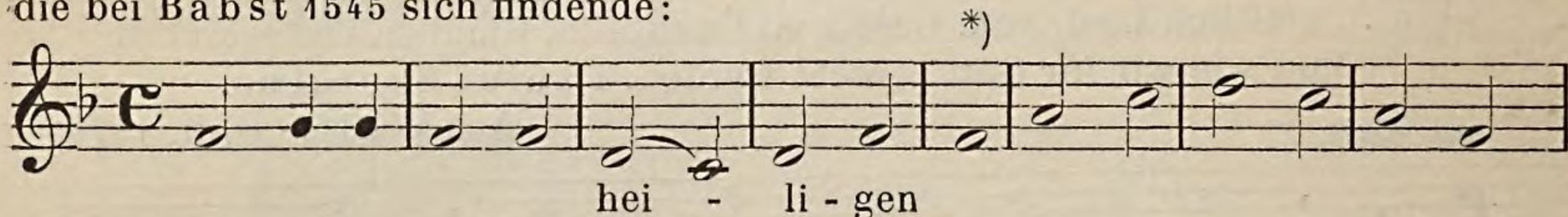


heimfahr'n aus die-sem E-len-de. Ky-ri-e-lei-son.

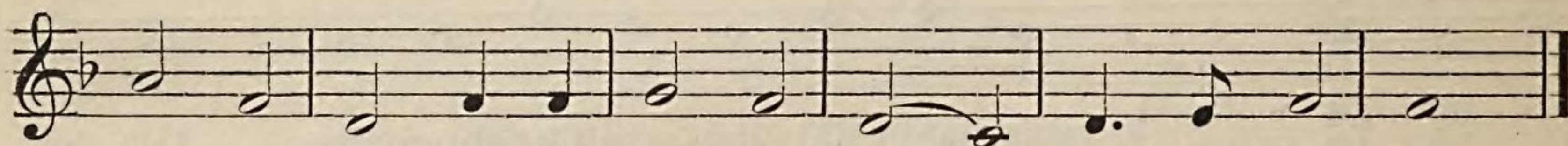
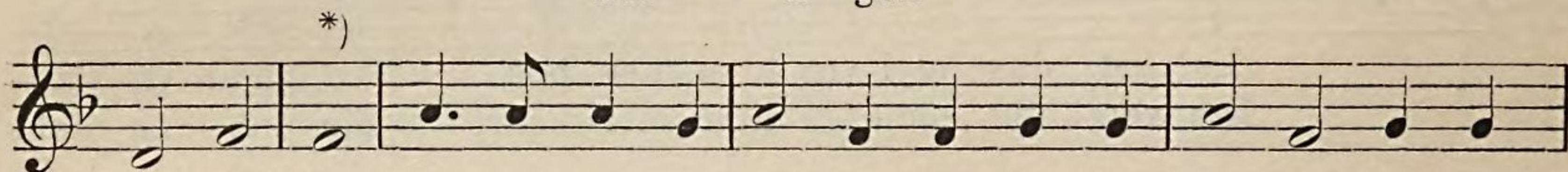
Bei *) sind überflüssige Pausen gemäss anderen Drucken ausgemerzt.

Bei **) ist die Note in der Dauer gemäss anderen Drucken verdoppelt.

Die verbreitetste und in der lutherischen Kirche heimische ältere Form ist die bei Babst 1545 sich findende:



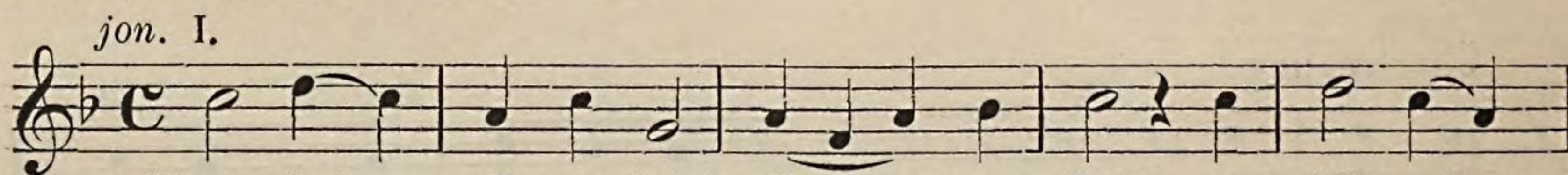
hei-li-gen



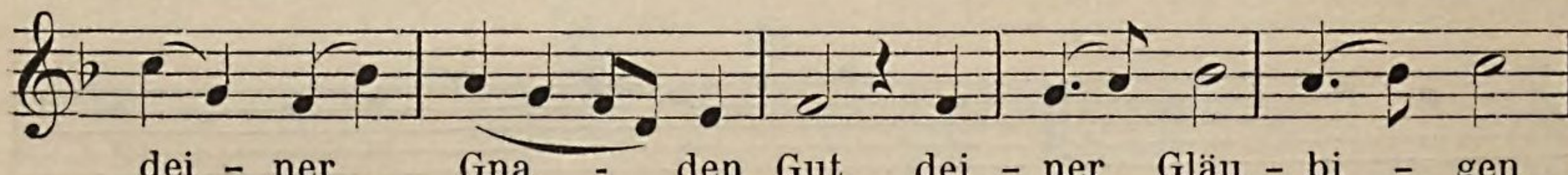
Bei *) hat Babst Noten von der Hälfte der Dauer.

9. Komm heil'ger Geist. [Nach Wolff, G.-B. 1570. a) »Veni sancte spiritus, gebessert durch D. Mart. Luth«. b) »Die Melodie ein wenig anders.«]

a) Die reichere Form.

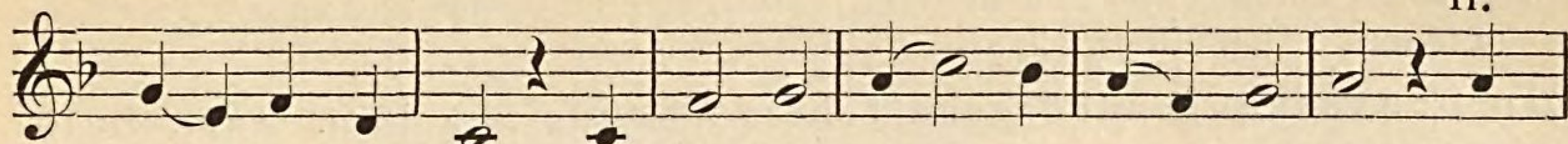


Komm, hei-li-ger Geist, Her-re Gott, er-füll mit

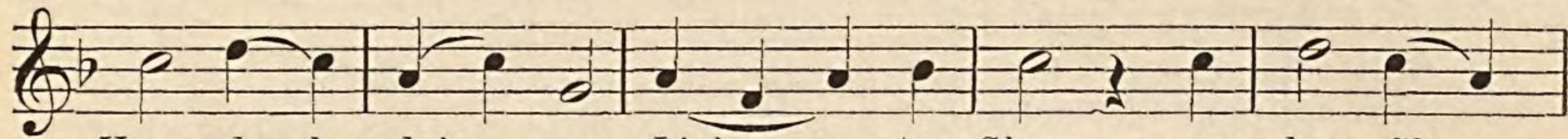


dei-ner Gna-den Gut dei-ner Gläu-bi-gen

II.



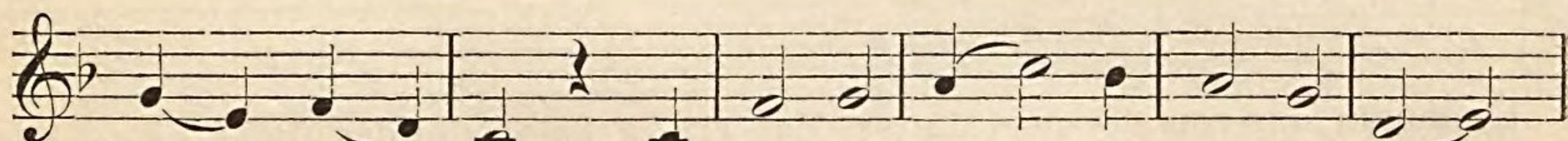
Herz, Muth und Sinn, dein brün-stig Lieb ent-zünd in ihn'n. O



Herr, durch dei - nes Lich - tes Glanz zu dem Glau-

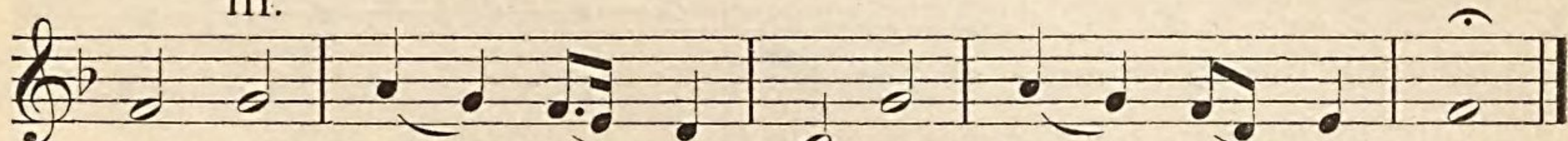


ben ver - samm - let hast das Volk aus al - ler



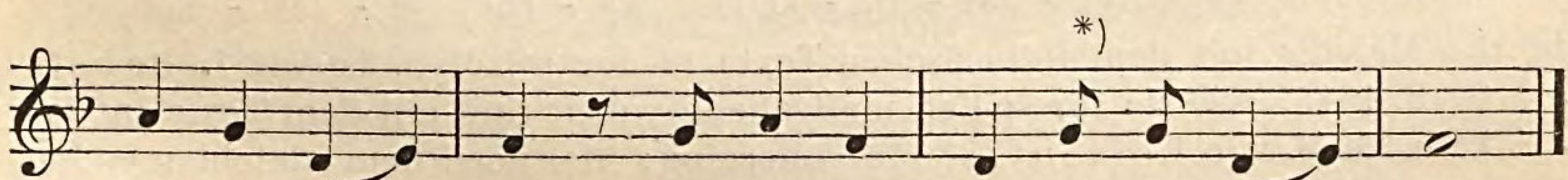
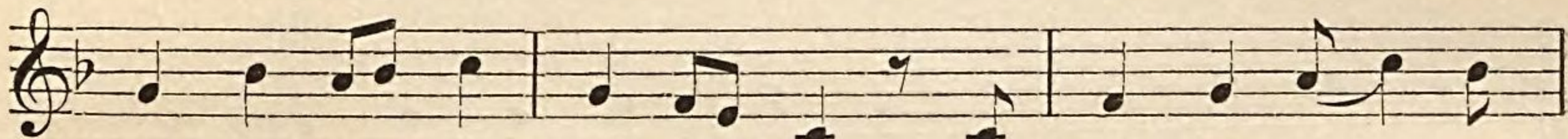
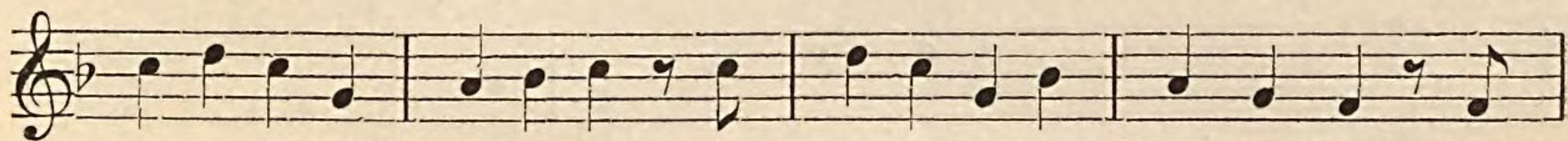
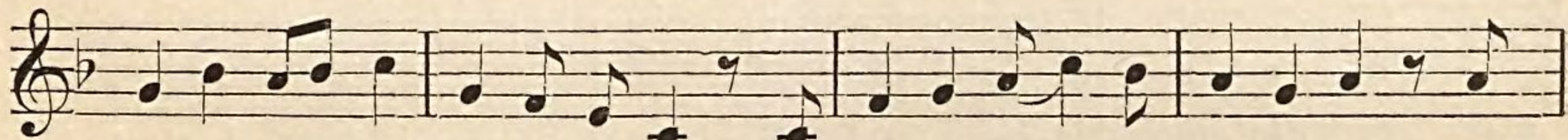
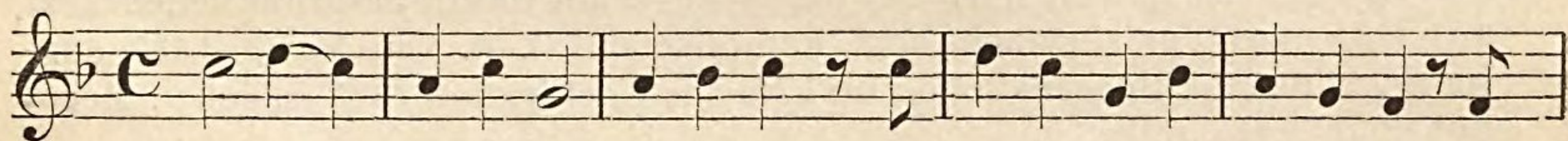
Welt Zun - gen; das sei dir Herr zu Lob ge - sun-

III.

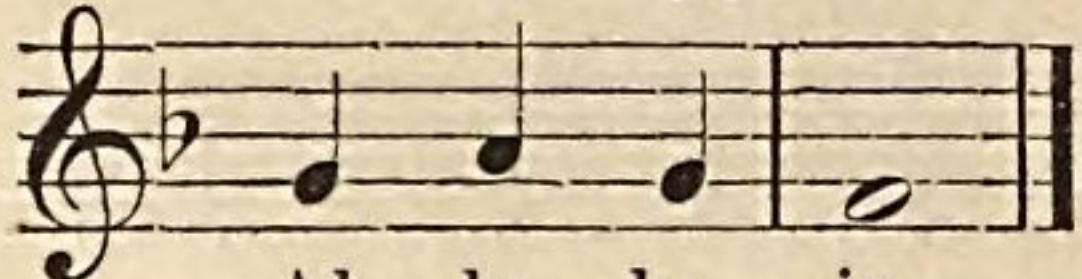


gen: Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - ja.

b) Die einfachere Form.



Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

*) Bei Wolff sind die beiden *g* doppelt so lang, ebenfalls ein Druckversehen. Anderwärts heisst das zweite Alleluja: , was dem von W. gebotenen vorzuziehen ist.

Al - le - lu - ja.

10. Gott sei gelobet und gebenedeiet. (Aus »Psalmen Davids und andere geistliche Lieder«. Heidelberg 1573.)

Ein Danksagung nach gehaltenem Abendmahl Doct. Mart. Luth.

mixolyd. *) **)

Gott sei ge - lo - bet und ge - be - ne - dei - et, der uns sel - ber
Mit sei-nem Flei-sche und mit sei-nem Blu - te, das gieb uns Herr

**) *) (#)

hat gespeis(e)t } Ky - ri - e - lei - son. Herr durch dei-nen hei-li-gen
Gott zu gut(e). }

**) *) (#)

Leichnam, der von dei-ner Mutter Ma - ri - a kam, und das hei - li - ge

*) (#)

Blut hilf uns, Herr, aus al - ler Noth. Ky - ri - e - lei - son.
Bei *) findet man sonst meist den Rhythmus ♩ statt ♩.

**) Hier sind unnöthige oder falsch angebrachte Pausen gemäss anderen Gesangbüchern ausgemerzt.

11. In Gottes Namen fahren wir. [a) Die Melodie mit ihrem ursprünglichen Text aus Böhme, der sie nach dem katholischen G.-B. von Vehe 1537 darbietet. Sie steht übrigens schon im Erfurter Enchiridion 1524 (z. schw. Horn) mit dem Texte unter b).]

dor. (#)

In Got-tes Na-men fah - ren wir, sei - ner Gna - den be-

(#)

geh - ren wir; ver - leih uns die aus Gü - tig - keit, o

(#)

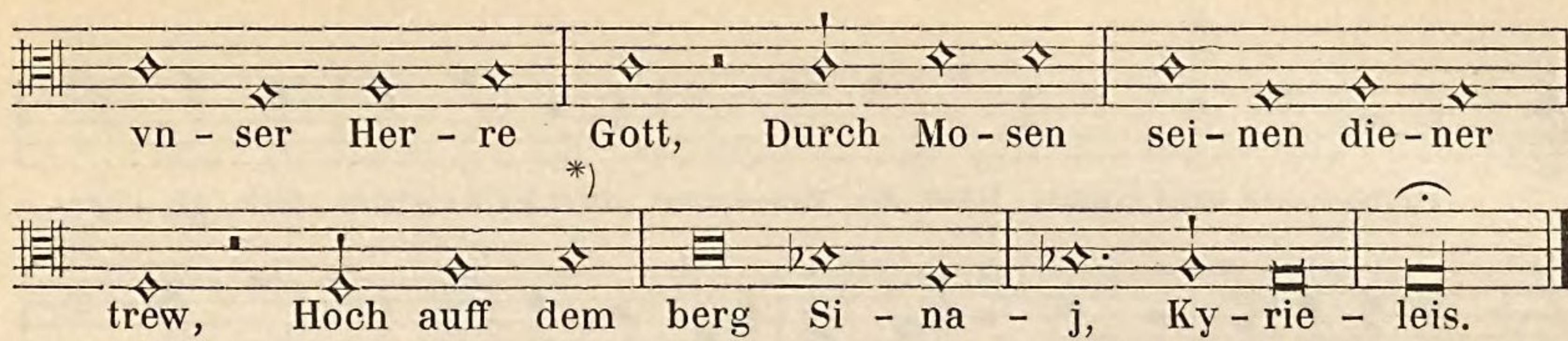
hei - li - ge Drei - fal - tig - keit. Ky - rie e - lei - son.

(b) Die Melodie mit dem lutherischen Texte in der mixolyd. Tonart in Babsts G.-B. 1545, wie sie für später maßgebend wurde und mit dem Texte in das kath. G.-B. von Leisentritt 1567 übergang; hier nach dem gleichlautenden Drucke bei Wolff 1570.)

Die Zehen Gebott Gottes lang gestellet, D. Marth. Luther.

mixolyd. (?)

Dis sind die heil-gen Ze-hen ge-bot, Die vns gab



*) Von dieser als *b* zu singenden Note an bis zum Schlusse kommt die ursprüngliche Tonart wieder zum Durchbruch.

12. Gott der Vater wohn uns bei. (Nach »Psalmen Davids etc.« Heidelberg 1573.)

»Ein ander Lobgesang, D. M. L.«

jon. *)

Gott der Va - ter wohn uns bei, und lass uns nicht ver - der - ben;
Mach uns al - ler Sün - den frei, und hilf uns se - lig ster - ben;

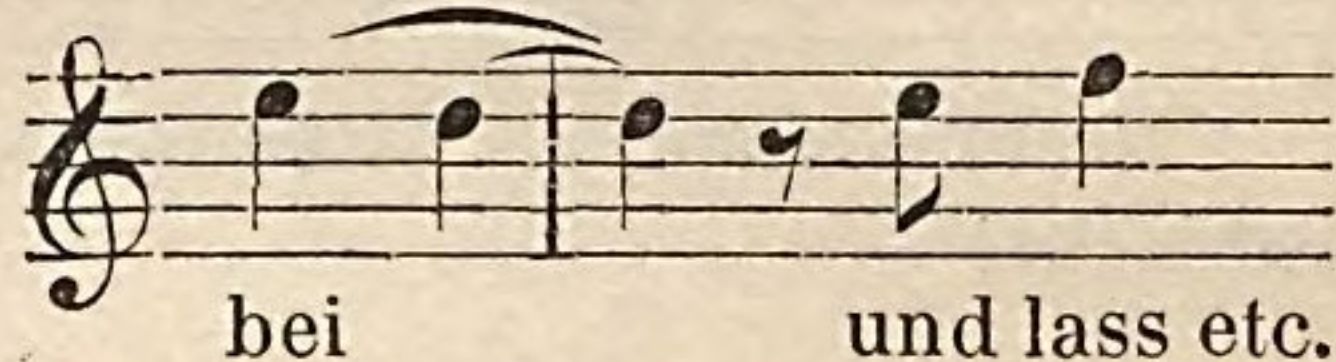
†)

Vor dem Teu - fel uns be - wahr, halt uns bei fes - tem Glau - ben, und
auf dich lass uns bau - en, aus Herzensgrund ver - trau - en,
dir uns las - sen ganz und gar, mit al - len rech - ten Chri - sten ent -
flie - hen Teufels Li - sten, mit Waf - fen Gott's uns fri - sten!

**)

A - men, A - men das sei wahr, so sin - gen wir Al - le - lu - ja.

Bei *) müsste eigentlich übertragen werden



was aber einen Überschuss von $\frac{1}{2}$ Takt ergibt, der mir sonst nirgends weiter begegnet und nicht zu rechtfertigen ist.

Bei †) sind gemäss anderen Drucken unnütze Pausen entfernt.

Bei **) steht anderwärts *a*.

13. Maria zart von edler Art. (Urspr. Text s. Böhme S. 703, der ihn nach dem kath. G.-B. von Leisentrit 1567 giebt. Die Melodie und der untergelegte Text aus dem Heidelberger G.-B. 1573.)

jon. (phryg.?)

Ich seufz und klag viel lan - ger Tag, mein Trübsal thut sich hau - fen;
So ist die Sag, als oft ich frag, ich soll her zu dir lau - fen:

(#)

Denn Gnad und Gunst hast du um-sunst durch Christum feil ge - tra-
 gen, da er zu uns thät sa-gen: Kommt zu mir all, so euch Trübsal
 und Kummers Noth bis in den Tod mit Sün-den will verstrick-
 ken, kehr zu mir her, du klei-nes Heer, so will ich euch er-quicken.

Zum Beweise dafür, wie sehr die Melodien, namentlich in ihrem Rhythmus unter der Nachlässigkeit der Setzer und Drucker in einstimmigen G.-Büchern des 16. Jahrhunderts oft zu leiden haben, folge dieselbe Melodie aus dem nämlichen G.-B. bei einem anderen Texte stehend:

NB. NB.

Ein En-gel schon aus Got-tes Thron etc.

NB. NB. NB. NB.

NB. NB. NB. NB. NB.

NB. NB. NB.

Nicht weniger als 13 Pausen sind weggelassen, dazu ist die Anfangsnote falsch gedruckt!

14. Mitten wir im Leben sind. (Nach dem G.-B. von Wolff 1570.)

phryg. I.

Mit-ten wir im Le-ben sind mit dem Tod um - fan - gen,
 Wen such'n wir, der Hil - fe thu', dass wir Gnad er -

II.

lan - gen, das bist du, Herr, al - lei - ne, uns



reu - et un - ser Mis - se - that, die dich Herr er - zür - net hat;
 hei - li - ger star - ker Gott, hei - li - ger star - ker Gott, hei - li - ger
 barmher - zi - ger Hei - land, du e - wi - ger Gott, lass uns nicht ver -
 sin - ken in des bit - tern To - des Noth! Ky - ri - e - lei - son.

15. Wir glauben all an einen Gott. (Nach L. Lossius, Psalmodia Ausg. v. 1569, wo es niederdeutsch steht [»Wy gelöuen ock an einen Godt«] mit der Überschrift »Dat Patrem Düdesch«.)

dor. (#)



Wir — — — glau - ben all an ei - nen Gott, Schöpfer
 Him - mels und der Er - den, der sich zum Va - ter ge - ben hat,
 dass wir sei - ne Kin - der wer - den. Er will uns all - zeit er -
 näh - ren, Leib und Seel auch wohl be - wah - ren, al - lem
 Un - fall will er weh - ren —, kein Leid soll uns wi - der - fah -
 ren, er sor - get für uns, hüt't und wacht —
 — — —, es steht al - les in sei - ner Macht.

*) Steht im Original *d*, jedenfalls Druckfehler, da sonst überall *e* statt *d* zu finden ist.

**) Die 2. halbe Note *a* dürfte auszumerzen, und würden danach die Taktstriche zu ändern sein.

16. Das Jacobslied.

a) Aus Forster, frische Liedlein V, 1556 (hier nach dem Abdrucke bei Böhme).

dor.

Wer das e - lend baw - en wil, der mach sich auff vnd
zieh da - hin, wol auff sant Ja - cobs strasse, zwey parschuch die
muss er han, ein schüs - sel vnd ein fla - - schen.

b) Leipzig. Berwald 1552 (hier aus Zahn, die Melodien etc. Nr. 1707).

aeol.

Wer hie das E - lend bau - en will, der heb sich auf und
zieh da - hin und geh des Her - ren Strasse; Glaub und Ge - duld darf
er gar wohl, soll er die Welt ver - las - sen.

B.

1. Innsbruck ich muss dich lassen. (Nach der Übertragung bei F. Wüllner, Chorübungen III, München 1884; aber unter Beibehaltung der ursprünglichen Tonart.)

jon.

Innsbruck ich muss dich las - sen, ich fahr da - hin mein
Strassen in frem - de Land da - hin, mein Freud ist mir ge -
nom - men, die ich nicht weiss be - kom - men, wo ich im E -
- - - - - lend bin.

2. Entlaubt ist uns der Walde. (Aus Böhme, der es den »Gassenhauerlin« 1535 entnahm.)

jon.

Ent-lau-bet ist der Wal-de gen die-sen Win - - - ter
Be-raubt werd ich so bal-de meins feins Lieb, macht mich
kalt, alt, } dass ich die schönst muss mei - - - den, die
mir ge - fal - - - len thut, bringt mir das heimlich Lei-den und
macht mir schwe - - - ren Mut.

3. Der Lindenschmid-Ton. (Aus Böhme, der ihn darstellt nach Ott 1534, Schumann 1539 und Babst 1545.)

dor.

Was wolln wir singn und he-ben an? das best, das wir ge-lernet
han, ein neu - es Lied zu sin - gen: wir singn von
ei-nem E - delmann, der heisst Schmid von der Lin - - - den.

4. Könnt ich von Herzen singen. (Aus R. von Liliencron »Töne« [nach dem G.-B. von Babst 1545], Text aus Böhme nach der Heidelberger Handschrift 343.)

aeol.

*)

Könnt ich von Her - zen sin - gen ein hüb-sche Ta - ge -
Von Lieb und bit - tern Schmerzen, nun mer - ket auf mit
weis - - - , } wie es eins Königstochter erging mit ei-nem jun-gen
Gra - - - fen, nun hört hübsch Wunder - ding!

*) Dieses # ist an dieser Stelle im Volksgesange wohl nicht zu rechtfertigen.

5. Der Bruder Veitston. s. mus. Beil. C. Nr. 5.

6. Es fuhr ein Meidlein übern See. (Aus Böhme, der sie den niederländischen Souter Liedekens 1540 entnahm, dort steht sie bei Psalm 144.)

dor.

Es fuhr ein Meidlein ü - bern See, wollt brechen Fei - el und
grünen Klee mit ihr schneeweissen Hän - de, mit ihr schneeweissen
Hän - de, der Sommer hat schier ein En - de, ja En - - de.

7. Einmal thät ich spazieren. (Aus Böhme; die Melodie findet sich gedruckt bei der geistlichen Parodie des weltl. Liedes. ca. 1570.)

dor.

Ich ging ein-mal spa-zie-ren ein Weg-lein, das war
Was thät mich da ver-füh-ren? mein Fleisch so ganz un-
klein, } das vol-ler Sün-den war; die Schlang hat uns be-
rein, } tro-gen, wir ha-bens von E - va g'so-gen, da sie den Ap-fel ass.

8. Mein Freud möcht sich wohl mehren. (Aus Böhme nach dem Locheimer Liederbuch ca. 1450.)

jon.

Mein Freud möchtsich wohl meh-ren, wollt Glück mein Hel-fer
Ge-lück thät mich er-näh-ren, ver-wund mein sehn-lich
sein, } ich hätt mir aus-er-le-sen ein min-nig-li-ches Weib, an
Pein, } der steht all mein We-sen, ich kann ohn sie nit g'ne-sen, das
macht ihr stol-zer Leib.

9. Das Lied vom Buchsbaum und Felbinger. (Aus Böhme nach Finck, Lieder 1536.)

mixolyd.

Und wollt ihr hö-ren neu-e Mähr vom Buchsbaum und dem
Fel-bin-ger: sie zo-gen mit ein-an-der da-her und
krieg-ten mit ein-an-der.

*) Diese aus dem mehrstimmigen Tonsatze von G. Finck 1536 (in welchem die Melodie mit imperfektem Takt gemessen erscheint) stammende Pause ist wohl im einstimmigen Gesange zu entfernen.

10. Fröhlich bin ich aus Herzensgrund. (Aus Böhme; dort nach einem Dresdener Kodex — um 1560 geschrieben — aber mit dem mitfolgenden geistlichen Texte.)

jon.

Wa-rum betrüb-st du dich, mein Herz, beküm-merst
dich und vergehst in Schmerz wohl um ein zeit-lich Gut? Ver-
trau du deinem Herrn und Gott, der al-le Ding er-schaf-fen hat.

11. Herzlich thut mich erfreuen. (Aus Böhme nach G. Rhaw, Bicinia 1545.)

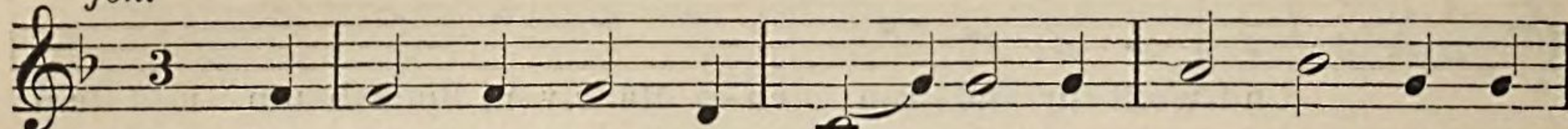
jon.

Herz-lich thut mich er-freu-en die fröh-lich Som-mer-
zeit, all mein Ge-blüt er-neu-en, der Mai viel Wol-lust geit. *) Die
Lerch thut sich erschwingen mit ih-rem hellen Schall, lieblich die Vög-lein
sin-gen, vor-aus die Nach-ti-gall.

*) giebt.

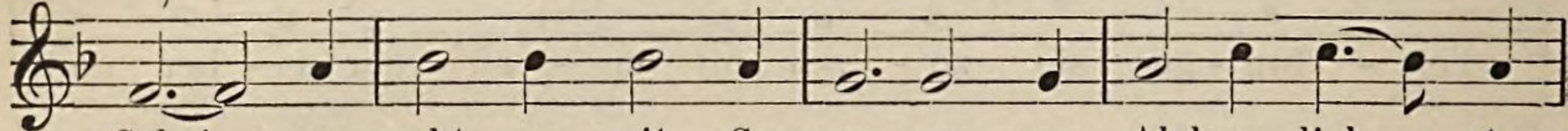
12. **Er ist der Morgensterne.** (Aus Böhme nach dem Frankfurter Gesangbuch von Gesius 1605 mit dem geistlichen Text [Parodie]: »O Christe Morgensterne«; den folgenden originalen Text entnahm B. den »Bergkreyen« 1536.)

jon.



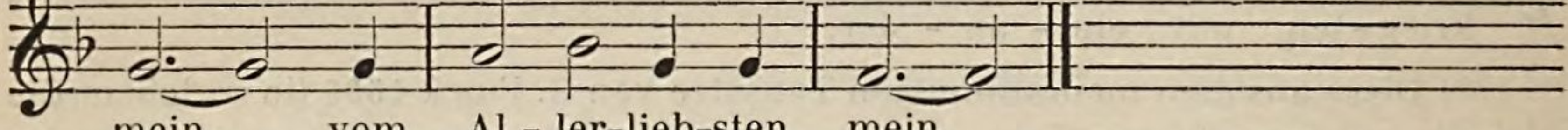
Er ist der Mor - gen - ster - ne, er leucht mit hel-lem

**)*

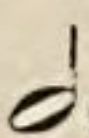


Schein, er weckt uns mit Ge - san - ge vom Al-ler - lieb - sten

**)*

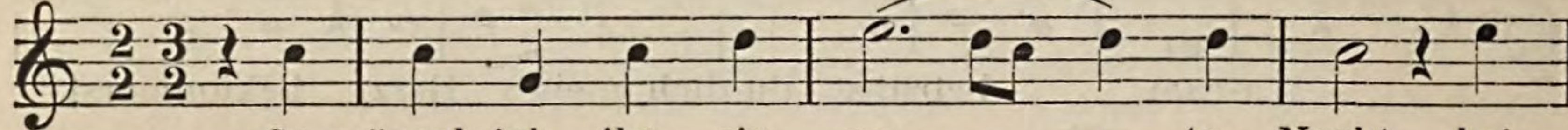


mein, vom Al - ler-lieb-sten mein.

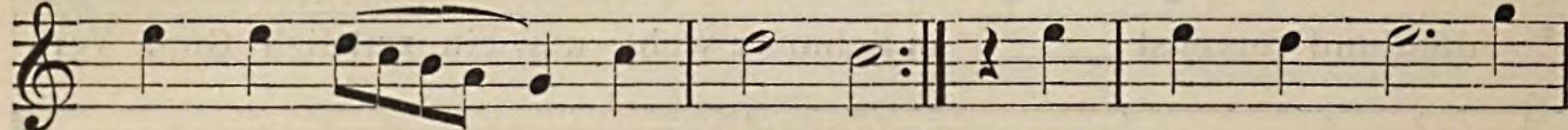
**)* Bei Gesius  statt , was eine Rektifikation von Böhme.

13. **So wünsch ich ihr ein gute Nacht.** (Aus R. von Liliencron »Töne«, wo die Melodie nach Winnenbergs »christlichen Reuter Liedern« 1582 in Übertragung gegeben wird. Text: Heidelberger Handschrift 343, bei Böhme.)

jon.



So wünsch ich ihr ein gu - - te Nacht, bei
Ein trau - rig Wort sie zu _____ mir sprach: wir



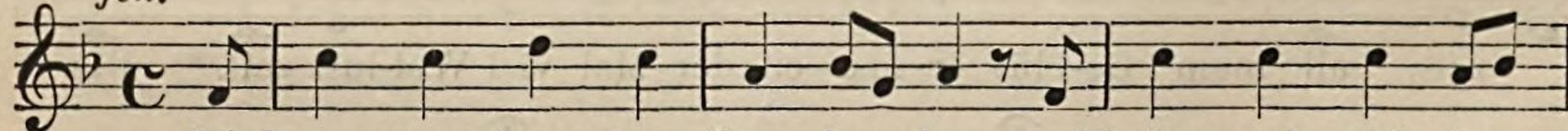
der ich war _____ al - lei - ne; } Ich scheid mit Leid, Gott
zwei, wir müs - - sen scheiden! }



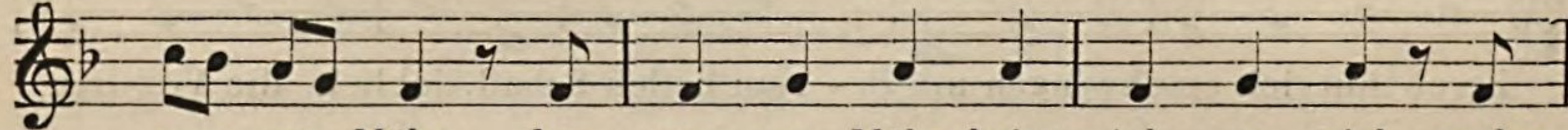
weiss die Zeit, wiedr - kom-men das _____ bringt Freu-den.

14. **Ich komm aus fremden Landen her.** (Aus Böhme nach dem G.-B. von Klug 1535, der weltliche Text bei Böhme nach einem fliegenden Blatt, gedruckt zwischen 1550 u. 1570 in Nürnberg.)

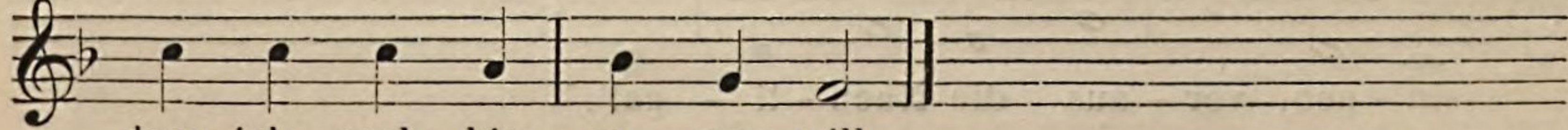
jon.



Ich komm aus frem-den Lan-den her und bring euch viel der



neu - en Mähr, der neu - en Mähr bring ich so viel, mehr



denn ich euch hie sa - gen will.

C.

1. O Welt ich muss dich lassen. (In der jetzt wieder verbreiteten rhythmischen Fassung von Gesius 1605.)

jon.



O Welt, ich muss dich las-sen, ich fahr da-hin mein
Stras-sen, ins e-wig Va-terland; mein' Geist will ich auf-ge-ben, da-
zu mein Leib und Le-ben se-tzen in Got-tes gnä-dig Hand.

*) In Gesius Chorsatz steht hier *fis*, was dem Volksgesange fremd ist.

2. Ich dank dir lieber Herre. (Nach Babsts G.-B. 1545: »Ein Geistlich lied, zu singen, wenn man des morgens aufstehet«.)

jon.



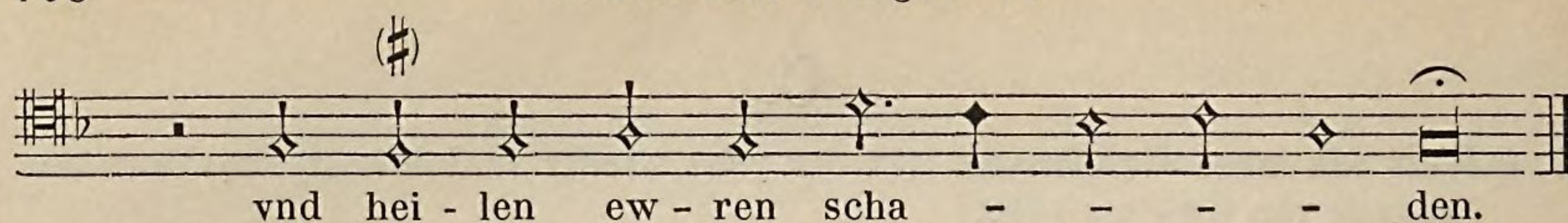
Ich dank dir, lie-ber Her-re, dass du mich hast
In die-ser Nacht Ge-fähr-de, da-rinn ich lag
be-wahrt, } mit Fin-ster-nis um-fan-
so hart, }
- - gen, da-zu in gro-sser Noth, da-raus ich bin ent-
gan-gen, halfst du mir, Her-re Gott.

3. Kommt her zu mir. (»Ein Geistlich lied aus dem Eilfften Capitel Matthej.« Babst 1545.)

dor.

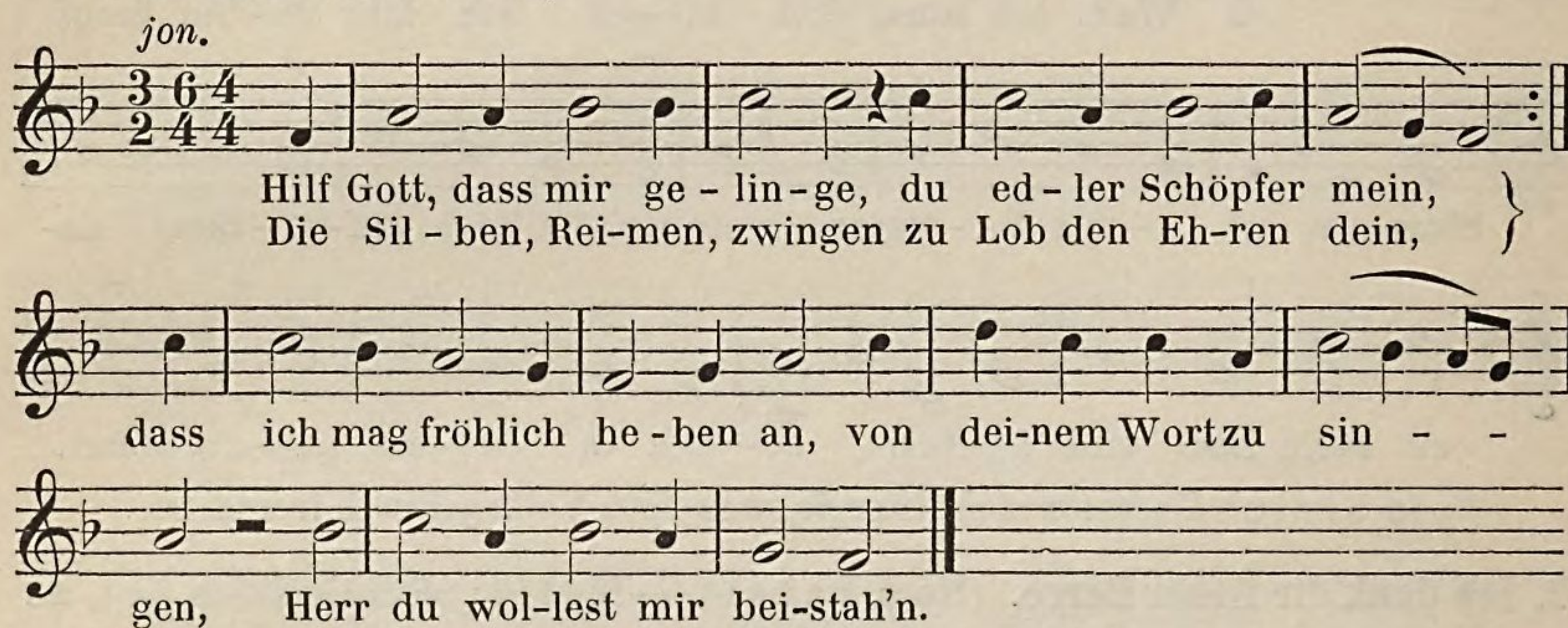


Kompt her zu mir spricht Gottes Son, all die ir seid be-
schweret nu, mit sun-den hart be-la-den, ir iun-gen
alt fraw-en vnd man, ich wil euch ge-ben was ich han

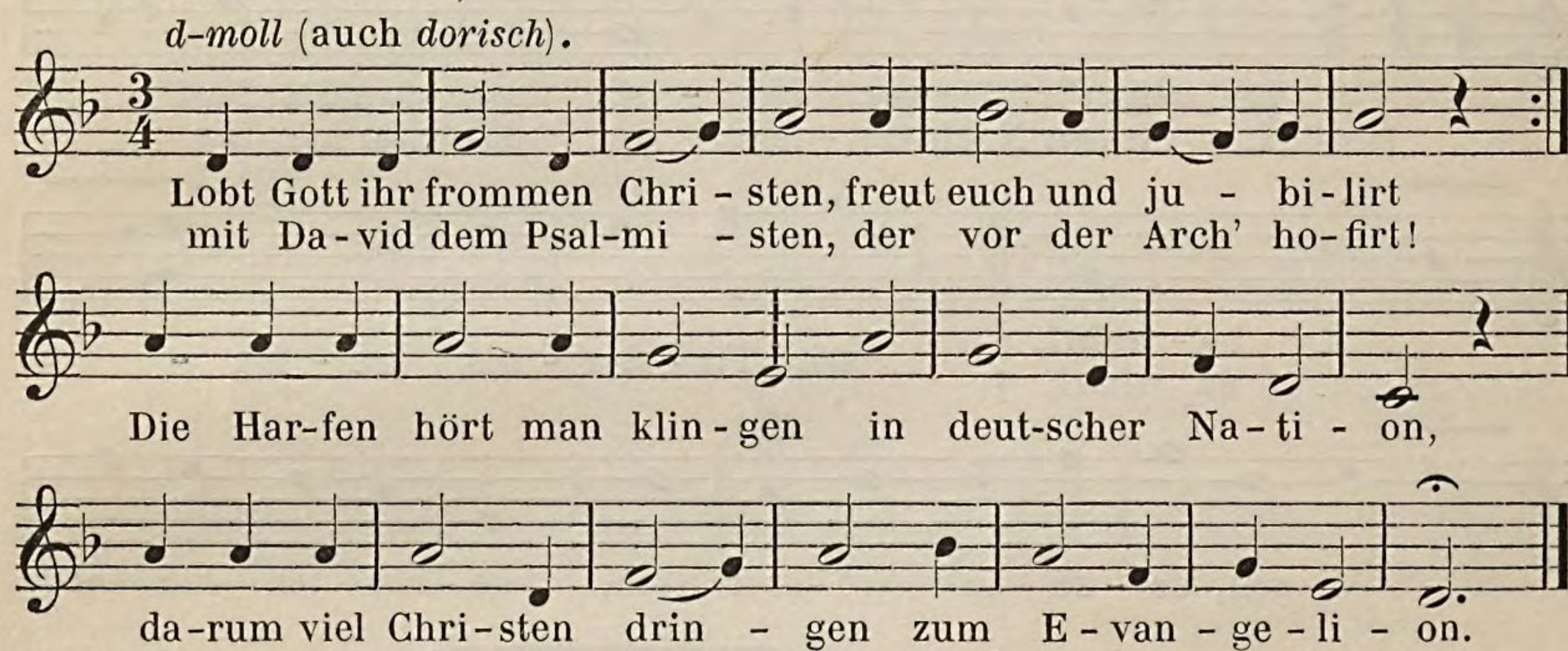


4. I. Hilf Gott dass mir gelinge (S. Mus. Beil. B Nr. 4.)

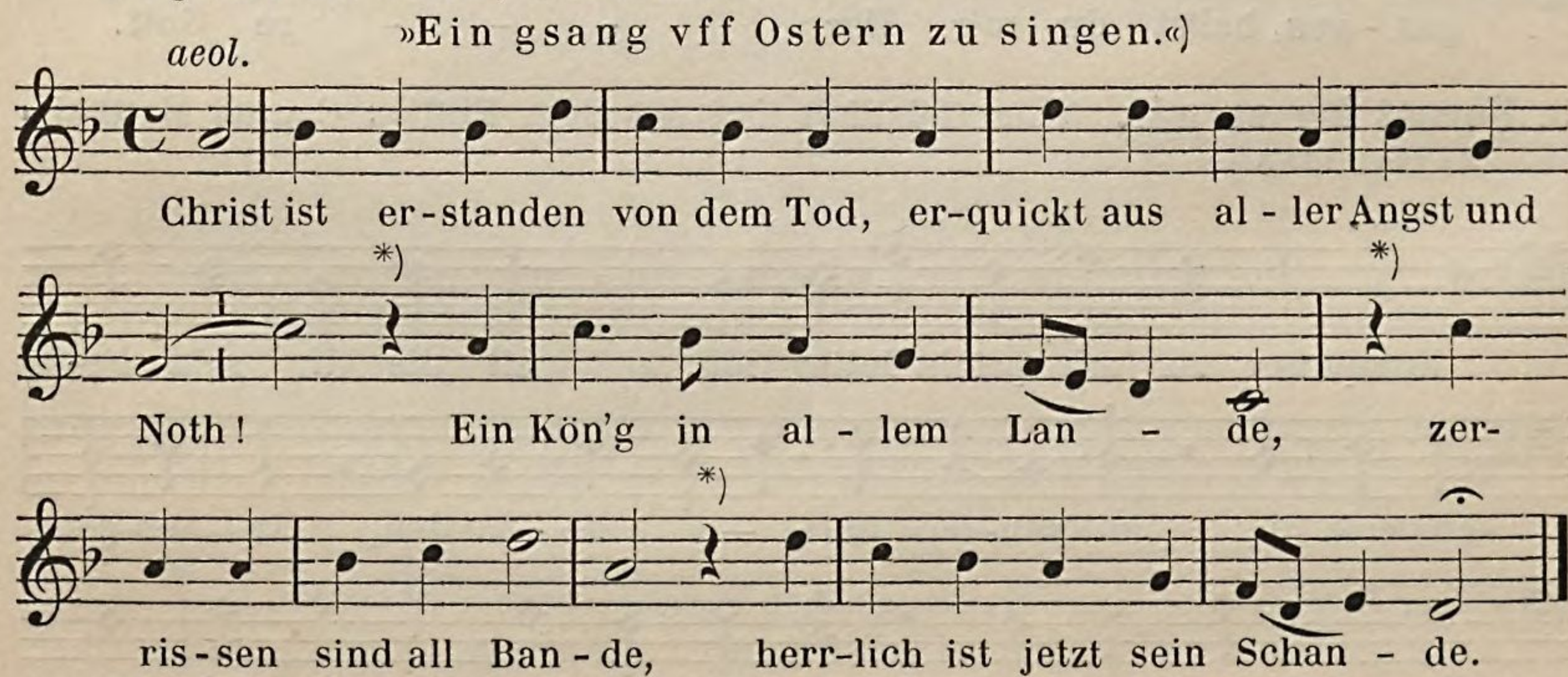
II. Hilf Gott dass mir gelinge. (Nach dem Hamburger Melodienbuch 1604, hier aus Böhme S. 78.)



5. Lobt Gott ihr frommen Christen (Bruder-Veits-Ton?). (Aus Böhme, altd. Liederbuch S. 492.)



6. Christ ist erstanden von dem Tod. (Nach dem G.-B. von W. Köppfl Strassburg 1537 bei Zahn, daraus hier:

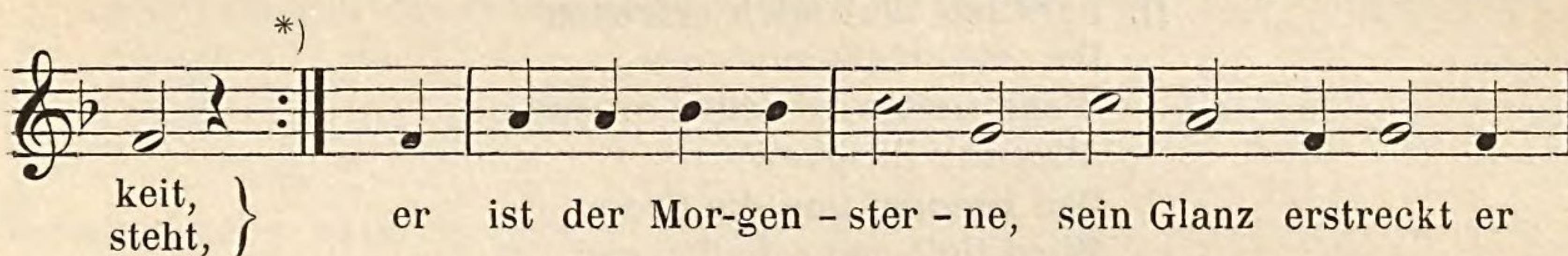
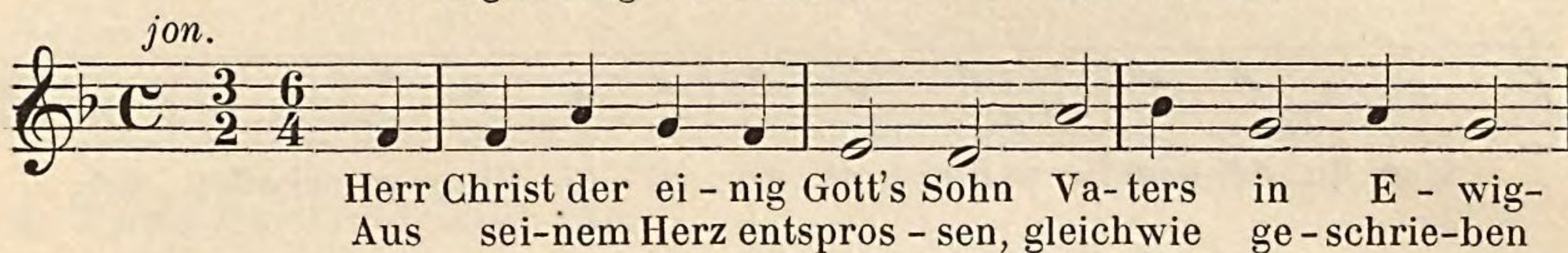


*) Diese Pausen sind ergänzt.

7. Von Gott will ich nicht lassen. (S. mus. Beil. B. Nr. 7.)

8. Herr Christ der einig Gotts Sohn. (Nach dem Enchiridion »gedruckt durch Michael Blum« [s. »Nun komm der Heiden Heiland«], jedenfalls 1528.)

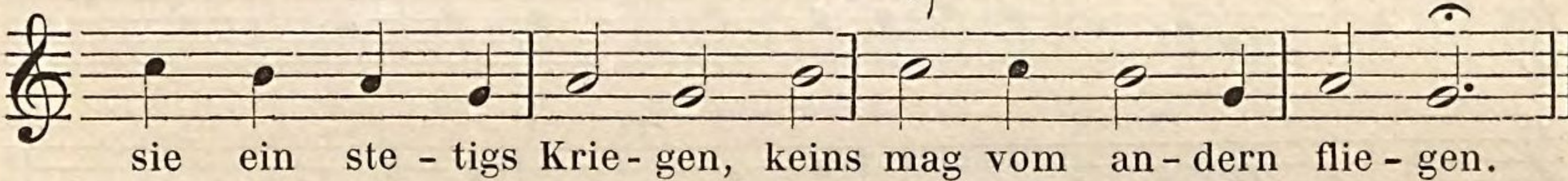
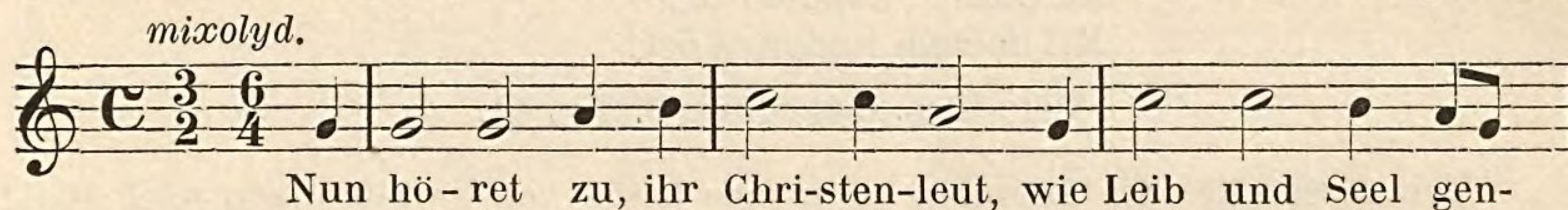
Ein lobgesang von Christo. Elisabeth M.



*) Das Repetitionszeichen ist bei Blum vergessen.

9. a) Nun höret zu ihr Christenleut. (Nach Babst 1545:

»Ein Geistlich lied, von dem streit des fleisches, wider den geist.«)

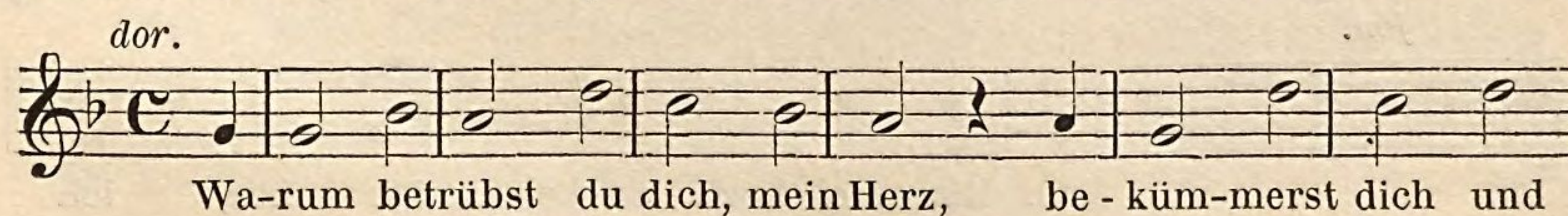


*) Diese Note ist, wie schon Zahn bemerkt, zu ergänzen.

b) Im reinen Tripeltakt v. J. 1598 (Calvisius, hier nach Zahn).



10. Warum betrübst du dich mein Herz. (Nach der besten Fassung, einer bei Zahn, Melodien etc. dargebotenen Handschrift »Monoetius«, Crailsheim 1565.)





11. Herzlich thut mich erfreuen

Die fröhlich Sommerzeit,
 Wenn Gott wird schön erneuen
 Alles zur Ewigkeit:
 Den Himmel und die Erden
 Wird Gott neu schaffen gar,
 All' Creatur soll werden
 Ganz herrlich, hübsch und klar. (J. Walther.)

Melodie s. mus. Beil. B. Nr. 11.

12. O Christe Morgensterne,

Leucht uns mit hellem Schein,
 Schein uns vom Himmelsthron
 An diesem dunklen Ort
 Mit deinem reinen Wort!

Melodie s. mus. Beil. B. Nr. 12.

Von dieser Melodie kommen auch eine Reihe von Umbildungen nach Moll im Kirchengesange späterer Zeit und jetzt noch vor, z. B. bei Dretzel, evang. Choralb. 1731 nur solche, 5 an der Zahl, von denen eine hier Platz haben mag:

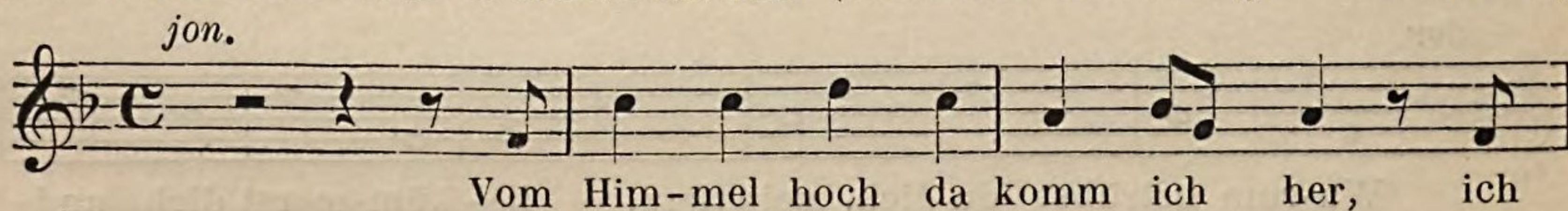


13. So wünsch ich nun ein gute Nacht

Der Welt und lass sie fahren,
 Ob sie mir gleich viel Jammers macht,
 Gott wird mich wohl bewahren.
 Ich meint die Welt
 Wär eitel Gold,
 Befind es nun viel anders. (Ph. Nicolai.)

Melodie s. mus. Beil. B. Nr. 13.

14. Vom Himmel hoch da komm ich her. (Nach dem Heidelberger Ges.-B. 1573.)

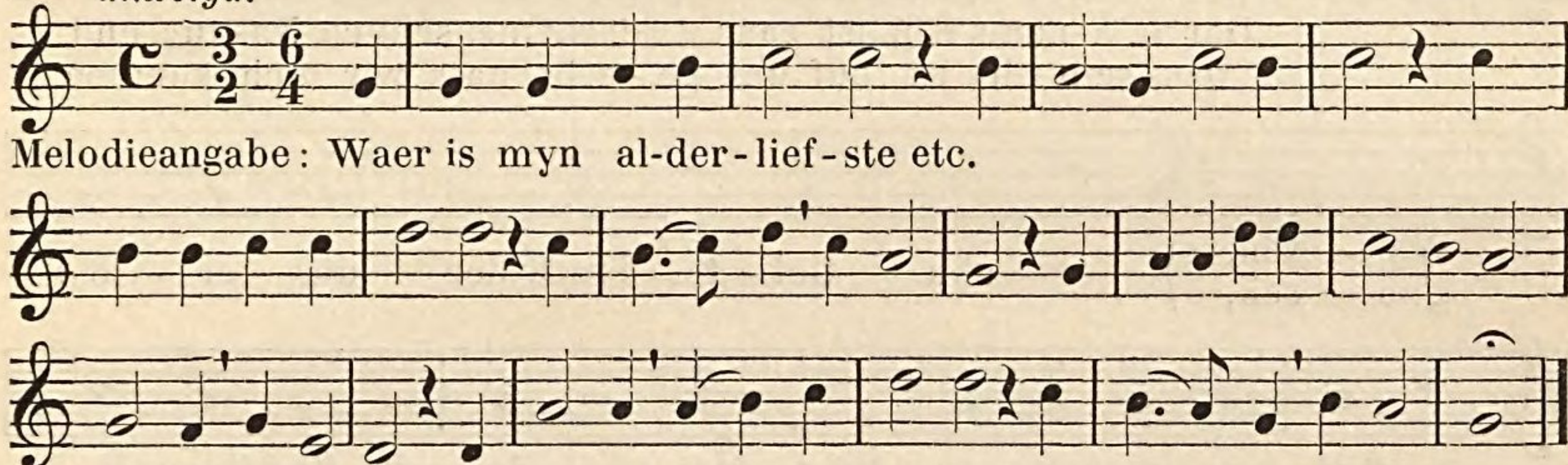




bring euch gu - te neu - e Mähr, der gu - ten Mähr bring
ich so viel, da - von ich sing'n und sa - gen will.

15. Wacht auf ihr Christen alle.

a) Melodie aus den »Souter Liedekens« 1540 (hier aus Böhme, S. 497).

mixolyd.


Melodieangabe: Waer is myn al-der-lief-ste etc.

b) Evangelisches Kirchenlied in der Fassung des »Hamburger Melodeyenbuches« 1604. hier aus Böhme (a. a. O.).



Wacht auf, ihr Christen al - le, wacht flei - ssig in dem
Streit, in die - sem Jam - mer - tha - le wacht auf, ist mehr denn
Zeit. Der Herr der wird bald kom-men, der Tag will ein' A - bend
han, die Sün-der wird er ver-dammen, wer kann vor ihm be-stahn?

16. Mag ich Unglück nit widerstahn. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

phryg. mit aeol. Schluss.


Mag ich Un - glück nit wi - der - stahn muss Ungnad han
So weiss ich doch, es ist mein Kunst, Gotts Huld und Gunst,
der Welt für (Gott*) mein recht Glau - ben, } Gott
die muss man mir er - lau - ben.

*) So nur bei Babst, sonst heisst: »für mein recht Glauben«.

**) Das erste Mal ist ganze Note zu halten.



17. Das 8-zeilige Pavierlied. (Nach Wolffs G.-B. 1570.)

dor. mit aeol. Schluss.



Weltl. Text: Was wolln wir aber heben an ein neues Lied zu singen.

Wohl von dem König aus Frankreich, Mailand wollt er bezwingen.

(Böhme S. 482.)

Im Heidelberger G.-B. 1573, bei Wolff und anderwärts steht die Melodie auch bei dem Texte: »Maria das Jungfräulein zart«.

18. Es ist auf Erd kein schwerer Leid'n.

a) Tonsatz bei Rhau 1589 (hier nach Zahn).

dor. (Moll).



mein, das Blü - me - lein ob an-dren Rös-lein al-len.

b) I. Entzifferung obiger Sopran-Melodie aus Hainhofers Lautenbuch I (1603) durch Böhme (S. 303).

dor. (Moll).

Es ist auf Erd kein schwerer Leid'n, als wenn sich zwei
Herzlieb müs-sen scheid'n. Ja bit-ter Tod mit dei-ner Noth und
gan - zem Rath: dir kann ich nichts ver - glei - chen.

II. Diese Melodie im evangelischen Kirchengesang: Cassel 1604 (hier aus Zahn).

Ich hab mein Sach Gott heim - ge - stellt, er machs mit
mir, wies ihm ge - fällt. Soll ich all-hier noch län-ger leb'n nicht
wi - der - strebn, sei'm Will'n thu ich mich gar er - geb'n.

*) bei Prätorius (1609) und später vereinfacht

gar er - geb'n.

c) Der etwas geänderte Tenor des Rhau'schen Tonsatzes als evangelisches Kirchenlied (Vulpius 1609, hier nach dem Gothaer Kantional III. 1657 (1648).

Ich hab mein Sach Gott heim - ge - stellt, er mach's mit

mir wie's ihm ge - fällt, soll ich all - hier noch län - ger leb'n, nicht
wi - der - streb'n, sei'm Wil - len thu ich mich er - geb'n.

19. Melodie zum »Berghäuerton«. **Christe du bist der helle Tag.** (Lilien-
cron »Töne« S. 38, nach einer Dresdener Handschrift.)

aeol.

Chri-ste, du bist der hel-le tag, für dir dienacht nicht
blei - - ben mag, du leuchtest uns vom va-ter her und
bist des liches pre - - - - - di - ger.

2. Nach dem Tonsatz von C. Sigefridus 1605, hier von g nach a versetzt.

blei - ben
Pre - di-ger, Pre - - - - - di - ger.

3. König, harmonischer Liederschatz, 1738 (in g-moll).

Christ, der du bist der hel-le Tag etc.
und bist des Lich-tes Pre - di-ger und bist des Lichtes Pre-di-ger.

D.

1. Herr Gott dich loben wir. (Nach »Kirchengesang Teutsch vnd Lateinisch ... Nürnberg 1560« [Anhang zu der Nürnberger K.-Ordnung].)

a) »Der Lobgesang Te Deum Laudamus.«

Der erste Chor.

Der andre Chor.

phryg.



Herr Gott, dich lo - ben wir, Herr Gott, wir dan - ken dir!

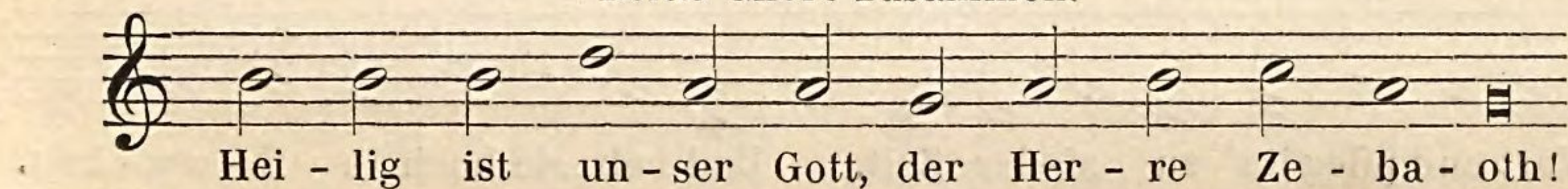
Dich, Va - ter in E - wig - keit, Ehrt die Welt weit und breit.

All En - gel und Him - melsheer Und was die - net dei - ner Ehr,

Auch Che - ru - bim und Se - ra - phim ^{*)} Sin - gen im - mer mit hoher Stimm:

Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,

Beide Chöre zusammen.



Hei - lig ist un - ser Gott, der Her - re Ze - ba - oth!

Der erste Chor.

Der andre Chor.



Dein göttlich Macht und Herrlich - keit Geht ü - ber Him - mel und Erden weit.

Der hei - li - gen zwölf Bo - ten Zahl Und die lie - ben Pro - phe - ten all,

Die theuren Märt'rer all - zu - mal Lo - ben dich Herr mit grossem Schall.

Die gan - ze wer - the Christen - heit Rühmt dich auf Er - den al - le - zeit;



Dich, Gott Va - ter, im höchsten Thron, Deinen rech-ten und ei-nigen Sohn,

Den hei-li-gen Geist und Tröster werth, Mit rechtem Dienst sie lobt und ehrt.

Du, Kö-nig der Eh-ren, Je-su Christ, Gott Vaters e-wi-ger Sohn du bist;

Der Jungfrau Leib nicht hast verschmäht Zu 'rlö - sen das menschlich Geschlecht;
 Du hast dem Tod zerstört sein Macht Und all Chri-sten gen Himmel bracht;
 Du sitzt zur Rechten Got - tes gleich Mit al - ler Ehr ins Va-ters Reich;
 Ein Rich-ter du zu-künf-tig bist Al - les, das todt und le-bend ist.

Nun hilf uns Herr den Dienern dein, Die mit dei'm theur'n Blut er-löset sein;

Lass uns im Him-mel ha - ben Theil Mit den Heil-gen in e - wigem Heil.

Hilf dei-nem Volk, Herr Je - su Christ, Und seg - ne, das dein Erb-theil ist;

Wart und pfleg ihr' zu al - ler Zeit, Und heb sie hoch in E - wig - keit.

Täglich, Herr Gott, wir lo - ben dich Und ehr'n dein' Na - men ste - tig - lich.

Be - hüt uns heut, o treu - er Gott, Vor al - ler Sünd und Mis - se - that.
 Sei uns gnä - dig, o Her - re Gott, Sei uns gnä - dig in al - ler Noth.
 Zeig uns dei - ne Barm-her-zig-keit, Wie un-ser' Hoff-nung zu dir steht.

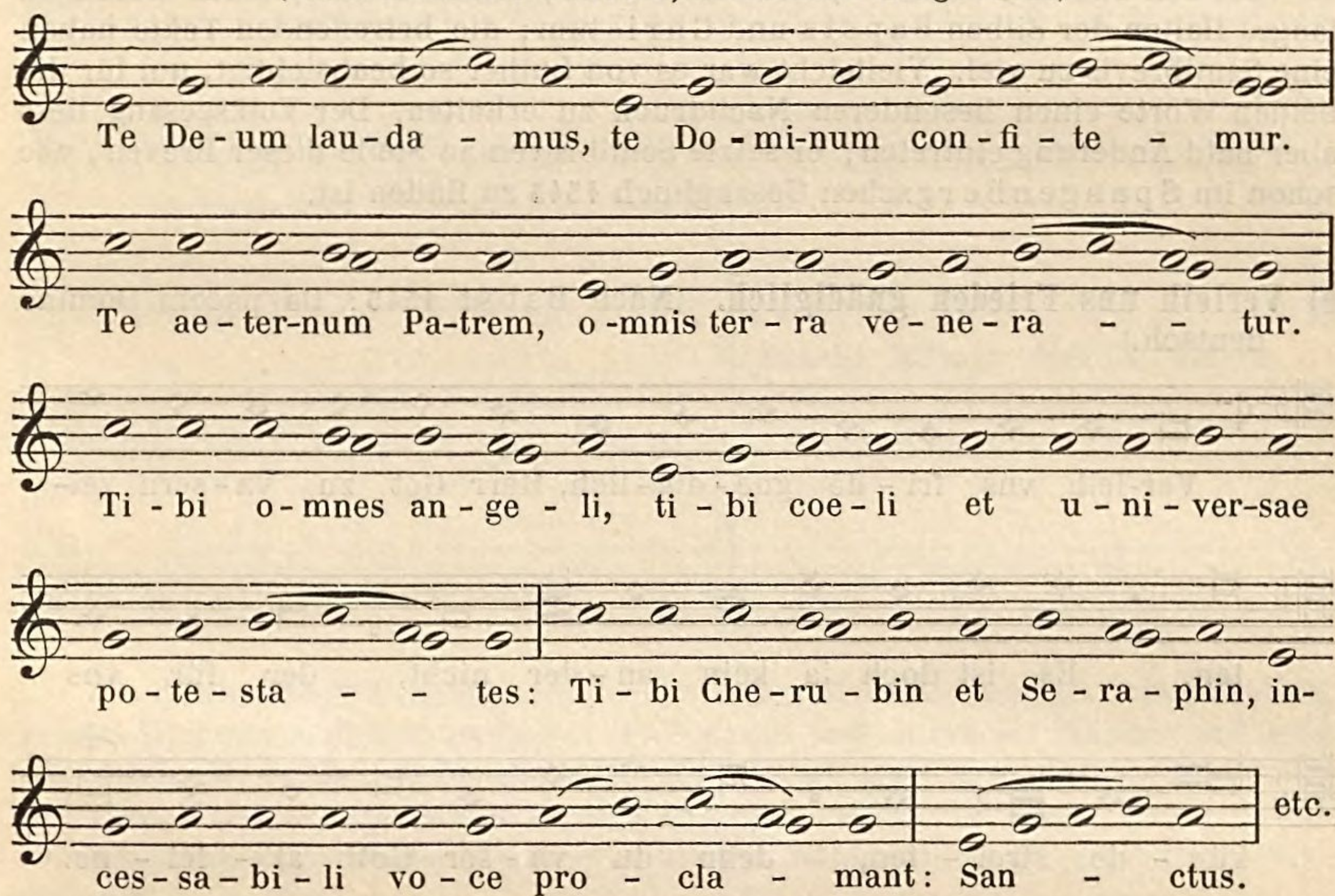
Auf dich hof - fen wir, lie - ber Herr, In Schanden lass uns nimmermehr!

A - - - - men.

Mit unbedeutenden Varianten in Länge einzelner Noten bei Klug 1535, Babst 1545 etc., wo hie und da auch eine Note anders heisst, wie z. B. bei der mit *) bezeichneten Stelle, die conform der vorausgehenden Schlusswendung lautet und die richtige Form sein dürfte. Eine genaue Rhythmisirung der Melodie und vierstimmigen Satz von Landgraf Moritz von Hessen 1612 findet man bei Tucher, Schatz des ev. Kirchengesangs II. Nr. 469.

Das Schluss-Amen findet man auch dem ersten Chor oder beiden Chören zugewiesen.

b) Te Deum, Canticum seu Symbolum Divi Ambrosii et Augustini.
(Nach Lucas Lossius, Psalmodia Aug. 1569.)



Te De - um lau - da - mus, te Do - mi - num con - fi - te - mur.

Te ae - ter - num Pa - trem, o - mnis ter - ra ve - ne - ra - - tur.

Ti - bi o - mnes an - ge - li, ti - bi coe - li et u - ni - ver - sae

po - te - sta - - tes: Ti - bi Che - ru - bin et Se - ra - phin, in -

ces - sa - bi - li vo - ce pro - cla - mant: San - ctus. etc.

2 a) Nun komm der Heiden Heiland. (Nach dem »Enchiridion geistlicher Gesänge und Psalmen für die Leien / mit viel andern / denn zuvor gebessert. Sampt der Vesper / Mettē / Complet und Messe.« Ohne Ort und Jahr. Am Ende »Gedruckt durch Michael Blum« [also Leipzig, jedenfalls 1528]. Einziges Exemplar auf der K. Bibliothek in Brüssel, Abschrift auf der Univ.-Bibliothek in Heidelberg.)

Hymnus / Veni redemptor gentium. Martinus Luther.

dor. arol.



Nun komm der Hei - den Hei - land, der Jungfrau - en Kind er - kannt,

dess sich wundert al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.

b) **Erhalt uns Herr bei deinem Wort.** (Nach Wolff 1570: »Ein Betlied zu der H. Treyfältigkeit, wider die zween ertzfeind Christi vnd seiner Kirchen, den Bapst vnd Türcken, etc. D. Mart. Luther«.)

aeol. *)

Er-halt vns Herr bey deinem wort/Vnd stewr desBapsts vndTürcken mord/
die Jhe-sum Christum dei-nen Sohn Stür-tzen wol-len von deinem thron.

Bei den Takten, die mit *) bezeichnet sind, leidet der Rhythmus durch zu langes Halten der Silben Bapsts und Christum; die betreffenden Takte haben eine Semibrevis zu viel. Vielleicht war es von Luther so beabsichtigt, um für die beiden Worte einen besonderen Nachdruck zu erhalten. Der Volksgesang liess aber bald Änderung eintreten, er setzte Semibreven an Stelle dieser Breven, wie schon im Spangenbergischen Gesangbuch 1545 zu finden ist.

c) **Verleih uns Frieden gnädiglich.** (Nach Babst 1545: Da pacem Domine deutsch.)

Ver-leih vns fri - dē gne - dig - lich, Herr Got zu vn - sern zei-
ten, Es ist doch ia kein an - der nicht, der für vns
kün - de strei - ten, denn du vn - ser Gott al - lei - ne.

Zur Vergleichung mögen der Hymnus »Veni redemptor gentium« und die drei Lutherschen Lieder nach Meisters (das kath. Kirchenlied 1862, S. 34) Vorgang folgen:

Nach Lucas Lossius, Psalmodia 1569 (von a nach g versetzt).

Hymnus	
Verleih uns	
Erhalt uns	
Nun komm	

tum vir-gi - nis, mi - re - tur o - mne se - cu - lum,

ta-lis partus de - cet De - um.

denn du un-ser Gott al - lei-ne.

Die »Blutsverwandtschaft« der 3 lutherschen Melodien und ihre Begründung in dem Hymnus liegt klar zu Tage. Doch erhält jede durch die Mensur und neue melodische Momente, namentlich aber das »Erhalt uns Herr« durch seine dritte und vierte Zeile, die die Schranken des Quintenumfangs des alten Hymnus kühn durchbrechen und melodisch weiter und tiefer ausholen, seine eigenartige Physiognomie.

3. Hört auf zu trauern und klagen. — Jam moesta quiesce querela. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

Jon.

Prudentii carmen in exequiis.

Jam moesta qui-es-ce que-re-la. Lachry-mas suspen-di - te ma-tres.
(Hört auf zu trau-ren und kla-gen, ob dem Tod niemand soll za-gen,

Nul-lus su - a pi-gno-ra plan-gat. Mors haec re - pa - ra - tio vi - tae est.
er ist ge - stor-ben als ein Christ, sein Tod ein Gang zum Le-ben ist.)

Auch zu anderen Texten wurde die dem lateinischen Versmaße skandierend folgende Melodie ohne Änderung gebraucht, z. B. zu »Mit Gott soll ja kein Mensch nicht rechten« in Cyr. Spangenberg's »114 schönen und geistreichen Liedern und Psalmen«. Frankfurt 1582.

4 a) **Christum wir sollen loben schon.** (Klugs G.-B. 1535, hier aus Zahn, die Melodien etc.)

phryg.

Chri-stum wir sollen lo - ben schon der rei-nen Magd Ma - ri - en Sohn,
so weit die liebe Son-ne leucht und an al-ler Welt En-de reicht.

Unter Berücksichtigung der rhythmischen Fassung im Erfurter Enchiridion von 1524 (z. schw. Horn) gewinnt man folgende bessere Form:

phryg.

b) **Hymnus Sedulii: A solis ortus.** (Nach L. Lossius 1569.)

A so - lis or - tus car - di - ne, ad us - que ter-rae
li - mi - tem, Christum ca - na - mus prin - ci - pem,
na - tum Ma - ri - a vir - gi - ne.

5 a) **Der du bist drei in Einigkeit.** (Nach Babsts G.-B. 1545.)

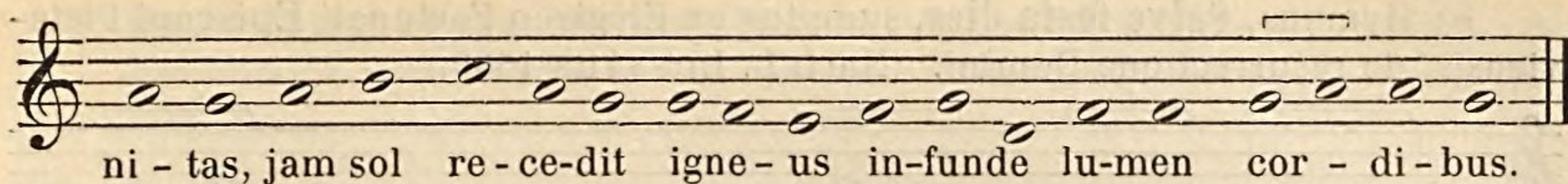
mixolyd. *)

Der du bist drei in Ei - nig-keit, } die Sonn mit
ein wah - rer Gott von E - wig-keit, }
dem Tag von uns weicht, lass uns leuchten dein gött-lich Licht.

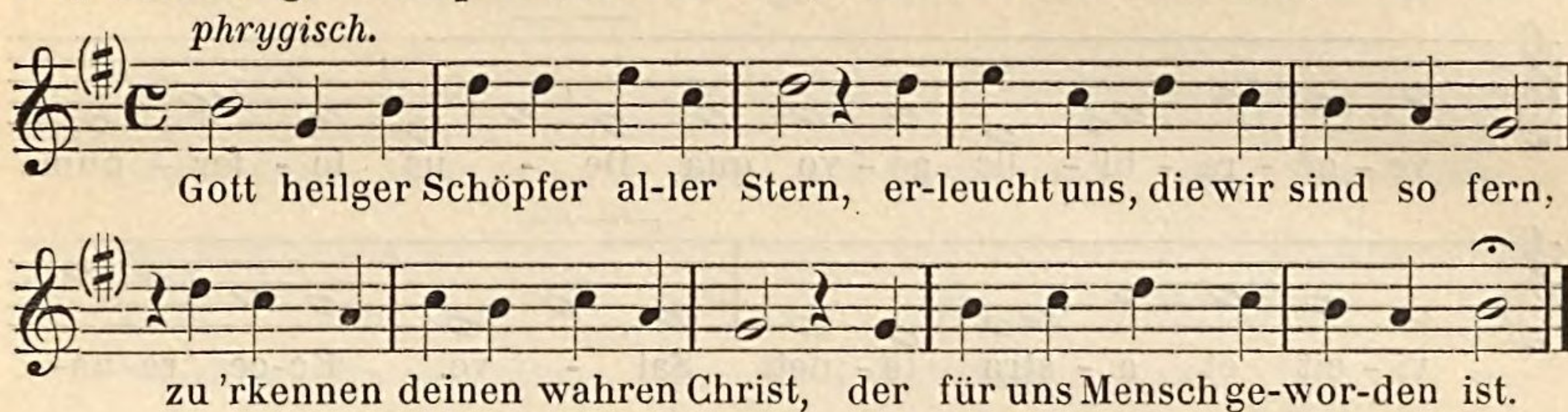
*) Pause ergänzt. **) Note verlängert.

b) **Hymnus: O lux beata trinitas.** (Nach L. Lossius 1569.)

O lux be - a - ta tri - ni - tas et prin - ci - pa - lis u -



6 a) **Gott heilger Schöpfer aller Stern.** (Nach Wolffs G.-B. 1570.)



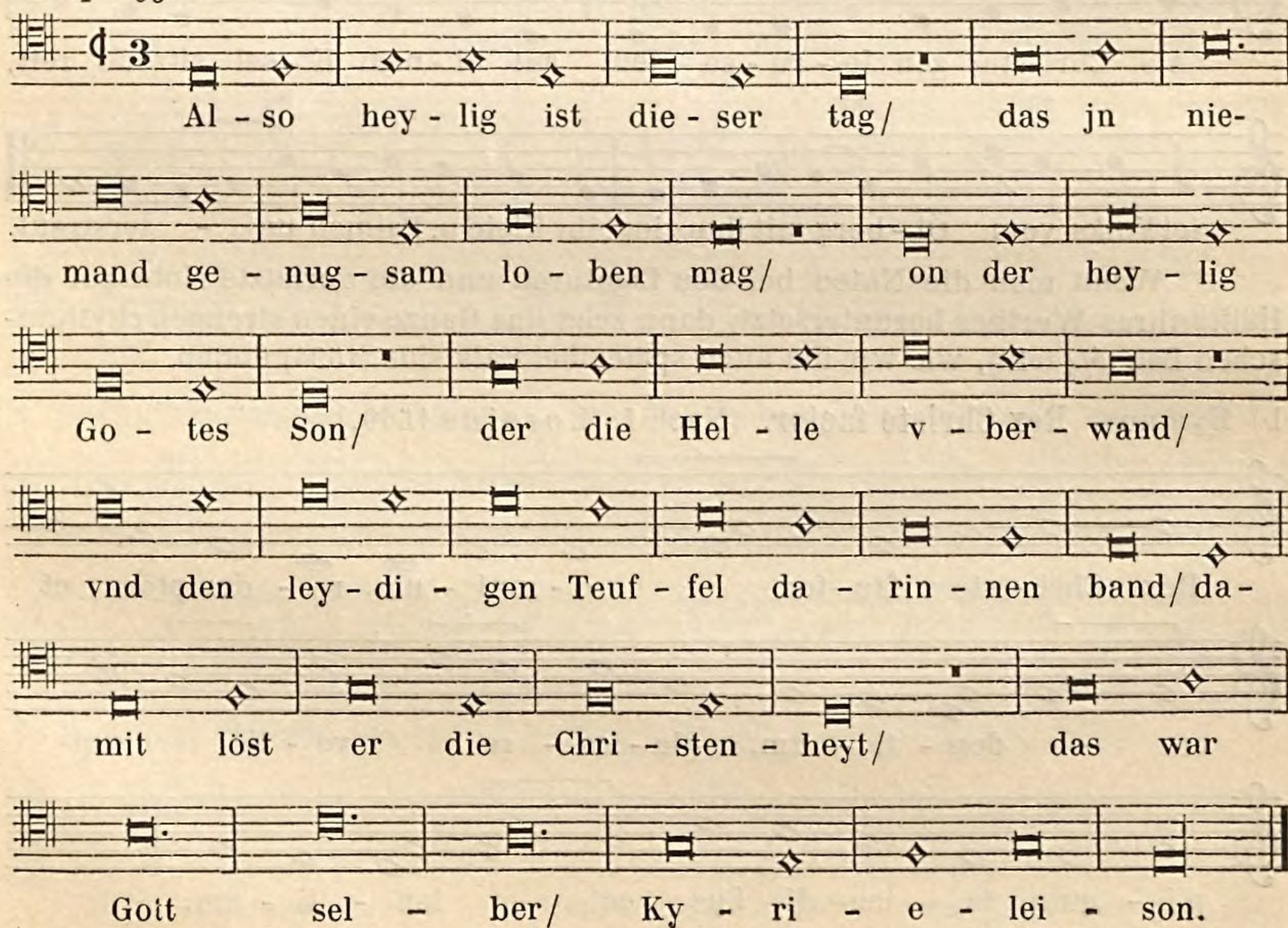
b) **Hymnus: Conditor alme siderum.** (Nach L. Lossius 1569.)



7 a) **Also heilig ist der Tag.** (Nach »Kirchengesang Teutsch vnd Lateinisch« Nürnberg 1560, Anhang zur Nürnberger Kirchenordnung.)

phryg.

Ein alt Osterlied.



b) Hymnus, **Salve festa dies**, sumptus ex Elegiaco Fortunati Episcopi Pictaviensis, de resurrectione Domini. (Nach L. Lossius 1569.)

Sal - ve fe - sta di - es to - to

ve - ne - ra - bi - lis ae - vo qua De - us in - fer - num

vi - cit et a - stra te - net. Sal - ve. Ec-ce re-na-

scen - tis te - sta - tur gra - ti - a mun-di, o-m-ni - a

cum Do - mi - no do - na re - dis-se su - o. Qua De - us.

(Der folgende Text wird auf die Noten des »Ecce nascentis — redisse suo« gesungen, welche 12mal wiederholt werden.)

8 a) **O Christe Schöpfer aller Ding.** (Mit dem nachstehenden Texte zuerst: Nürnberg 1527 »Newe Hymnus«. Hier aus Zahn, die Melodien etc.)

mixolyd.

Als Chri-stus gen Je - ru - sa - lem auf ei - nem E - sel sitzend reit,

*) *) *)

viel Volks vom Öl - berg mit ihm ging, ihr Kleid u. Palmen un - terstreut.

*) Wenn man die Noten bei den Ligaturen und die vorletzte Note auf die Hälfte ihres Werthes heruntersetzt, dann zeigt das Ganze einen strengen rhythmischen Bau ($\frac{4}{4}$ takt), wie wir ihn auch später bei Calvisius (1594) finden.

b) Hymnus, **Rex Christe factor.** (Nach L. Lossius 1569.)

Rex Chri - ste fac - tor o - mni - um, re - demptor et

cre - den - ti - um, pla - ca - re vo - tis sup-

pli - cum, te lau - di - bus col - len - ti - um.

9. a) **Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.** (Aus Babsts G.-B. 1545: Der Hymnus *Veni creator spiritus* verteutscht durch D. Martin Luther.)
mixolyd.



Komm Gott Schöpfer hei - li - ger Geist / be - such das hertz der
men - schen dein / Mit gna - den sie füll wie du
weist / das dein ge - schöpf vor - hin sein.

b) Der Hymnus: *Veni creator Spiritus.* (Nach Lucas Lossius 1569.)



Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, mentes tu - o - rum vi - si - ta, imple
su - per - na gra - ti - a quae tu cre - a - sti pec - to - ra.

10. a) 1. **Christe der du bist Tag und Licht.** (Aus Babsts G.-B. 1545: Der Hymnus *Christe qui lux etc.*)



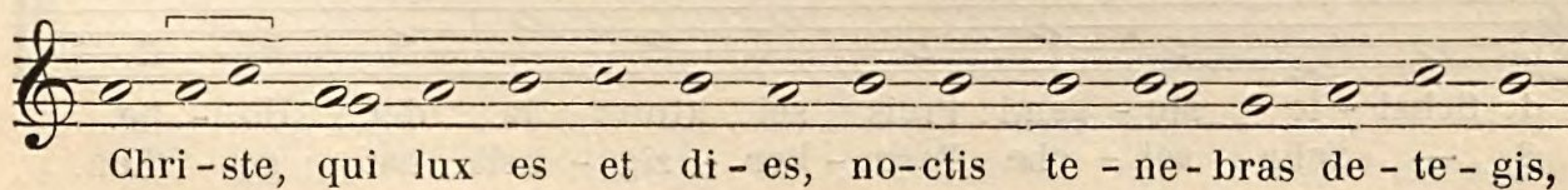
Chri - ste der du bist tag vñ liecht, für dir ist herr ver - bor - gen
nichts, Du ve - ter - li - ches Liech - tes glantz ler vns
den weg der war - heit gantz.

2. Besser rhythmisirt in Klugs G.-B. 1535 (hier aus J. Zahn, die Melodien).

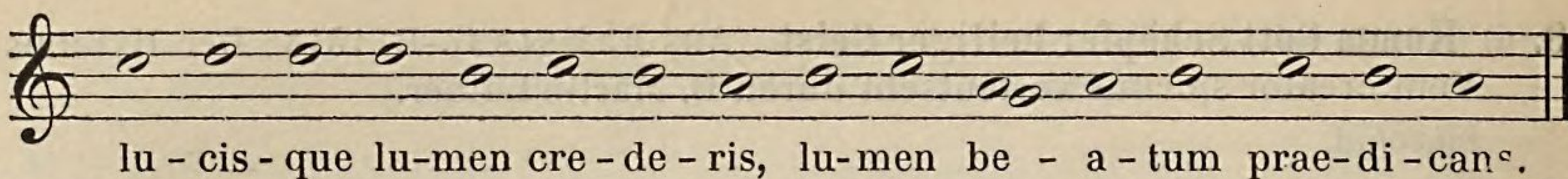


Chri - ste der du bist tag vñ liecht, für dir ist herr ver - bor - gen
nichts, Du ve - ter - li - ches Liech - tes glantz ler vns
den weg der war - heit gantz.

b) Hymnus, *Christe, qui lux es et dies.* (Nach Lucas Lossius 1569.)



Chri - ste, qui lux es et di - es, no - ctis te - ne - bras de - te - gis,



II. „Sequentia in Nativitate Domini ad Missam in Ss. Nocte.“ (Aus Schubiger, die Sängerschule St. Gallens 1858.)

a)

Gra - tes nunc o - mnes red - da - mus do - mi - no De - o, qui su - a
 *) *)
 na - ti - vi - ta - te nos li - be - ra - vit de di - a - bo - li - ca
 *)
 po - te - sta - te. Hu - ic o - por - tet ut ca - na - mus
 cum an - ge - lis sem - per: Glo - ri - a in ex - cel - sis.

*) An den bezeichneten Stellen war die Lesart des 16. Jahrhunderts verschieden von der Entzifferung Schubigers.

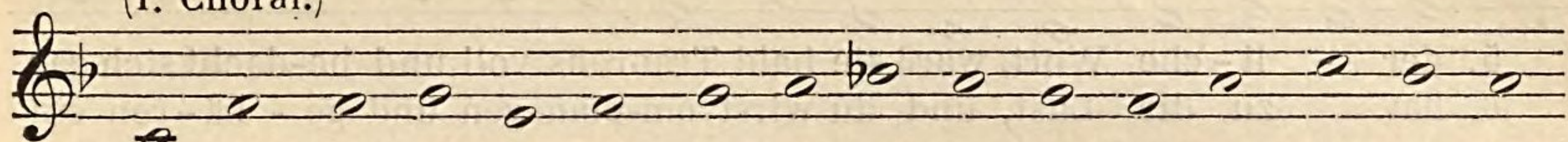
b) Melodie und Text 1 nach dem Heidelberger G.-B. 1573 und Wolff 1570, aus letzterem G.-B. auch Text 2 (von Weisse 1531). *)

1. Dank sa - gen wir al - le Gott un - serm Herrn Chri - sto
 2. Lo - bet Gott o lie - ben Chri - sten, sin - get ihm
 *)
 1. der uns mit sei - nem Wort hat er - leuch - tet und uns er -
 2. mit den Psal - mi - sten ein neu fröh - lich Lied denn aus gro -
 2. löst hat mit sei - nem Blut von des Teu - fels Ge - walt.
 2. sser Lieb macht Gott mit uns ei - nen e - wi - gen Fried.
 Bei Wolff folgen noch zwei Strophen, das folgende ist als »Responsio« bezeichnet.
 1. Den sol - len wir al - le mit sei - nen En - geln lo - ben mit
 2. Dank - - sa - gung sei Gott, der mit uns durch sei - nen
 1. Schal - le sin - gend: Preis sei Gott in der Hö - he.
 2. — Sohn sol - che Barm - her - zig - keit hat ge - than.

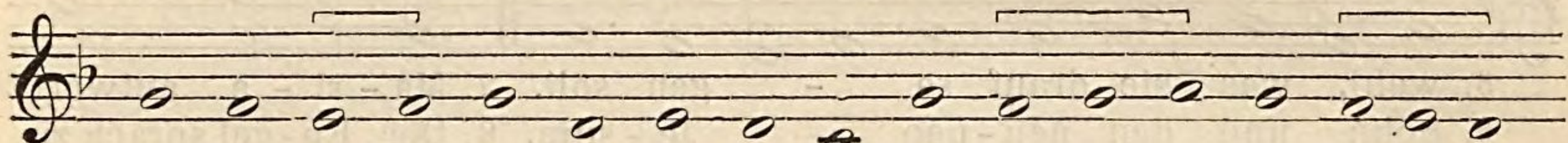
*) Hier steht im Heidelb. G.-B. eine Pause.

12. a) Sequenz: Mittit ad virginem. (Nach Lucas Lossius 1569.)

(I. Choral.)

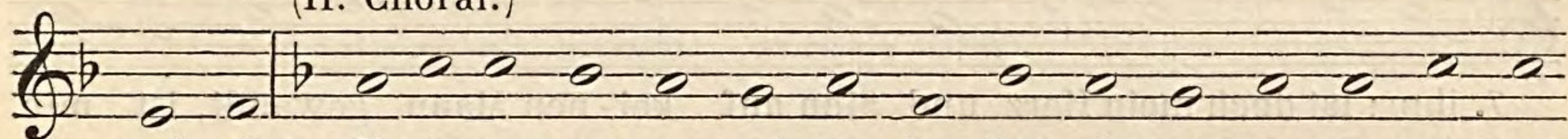


Mit - tit ad vir - gi - nem, non quemvis An - ge - lum sed for - ti - tu -
For - tem ex - pe - di - at etc.



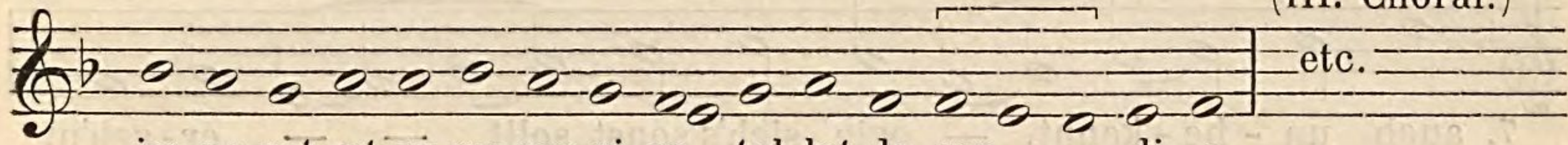
di - nem su - am Arch-an - ge - lum, a - ma - tor ho - -
in par - tu vir - -

(II. Choral.)



mi - nis. Na - turam su - pe - rat na - tus, Rex glo - ri - ae re - gnat et
gi - nis. Sup - er - bi - en - tium etc.

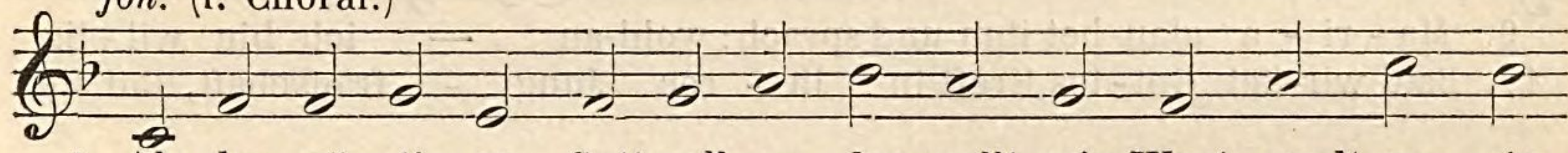
(III. Choral.)



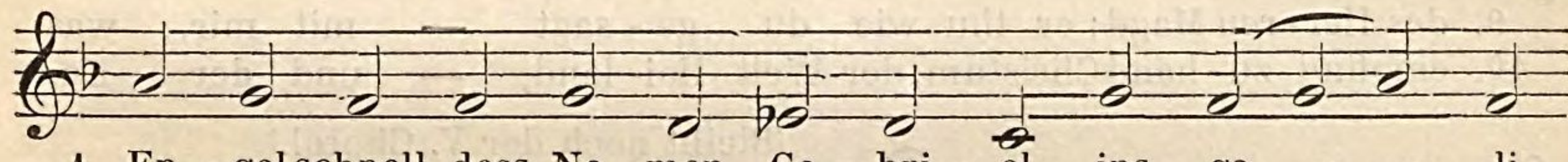
im - pe - rat, ut zy - ma sco - ri - ae tol - lat de me - di - o.
par - ti - ci - pem Pa - tris im - pe - ri - j.

b) Als der gütige Gott. (Nach dem G.-B. von Wolff 1570.)

jon. (I. Choral.)

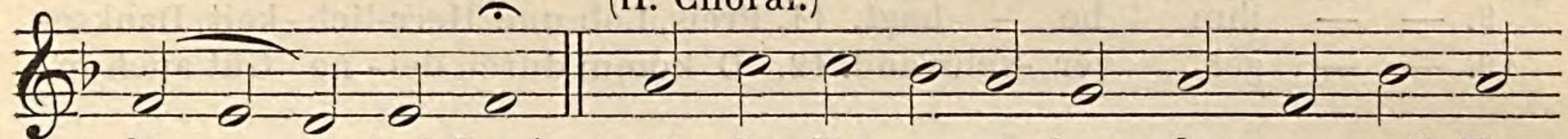


1. Als der gü - ti - ge Gott voll - en - den wollt sein Wort, sandt er ein
2. In die Stadt Na - za - reth, da er ein Jung - frau hätt, die, Ma - ri -

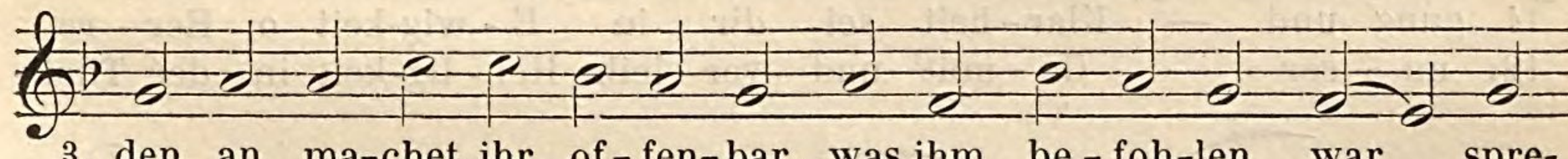


1. En - gels schnell, dess Na - men Ga - bri - el ins ga - - li -
2. a ge - nannt, Jo - seph nie hat er - kannt, dem sie — ver -

(II. Choral.)

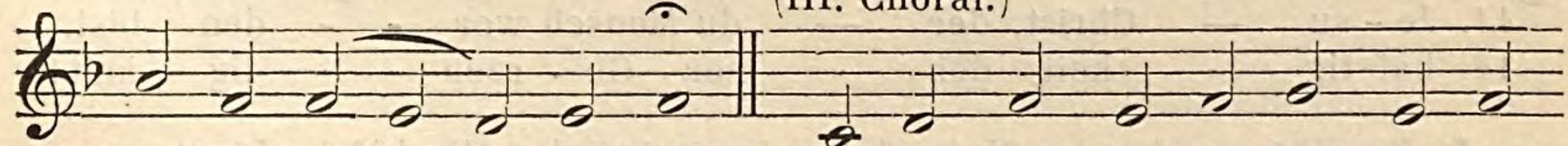


1. lä - - isch Land. 3. Als der Bot vor sie kam, fing er mit Freu -
2. trau - - et war. 4. Sei gegrüsst, holdse - lig! Gott, der Herr all -

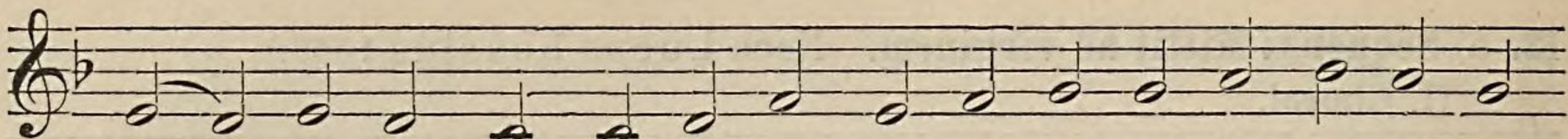


3. den an ma - chet ihr of - fen - bar, was ihm be - foh - len war spre -
4. mächtig, ist mit dir al - le - zeit, o du ge - be - ne - deit un -

(III. Choral.)

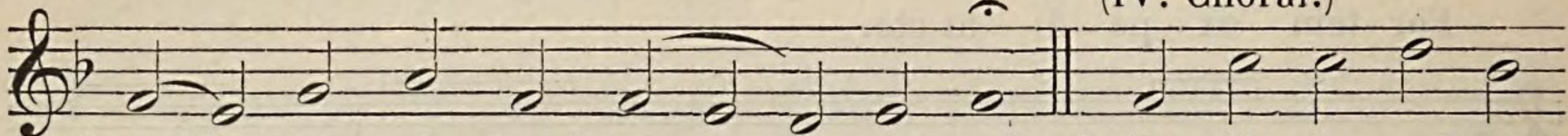


3. chend freundlich — zu ihr: 5. Als die Jung - frau er - hört so wun -
4. ter al - len — Frau - en! 6. Er sprach: Ei, sei ge - trost! Denn Gott

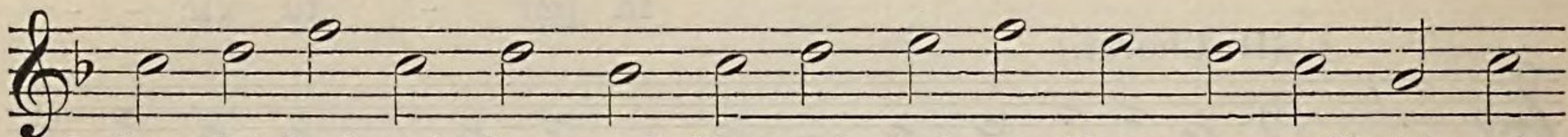


5. der - li - che Wort, ward sie bald Trauens voll und be-dacht sich gar
6. hat zu dir Lust, und du wirst em-pfan-gen und ge - bä - ren ein

(IV. Choral.)

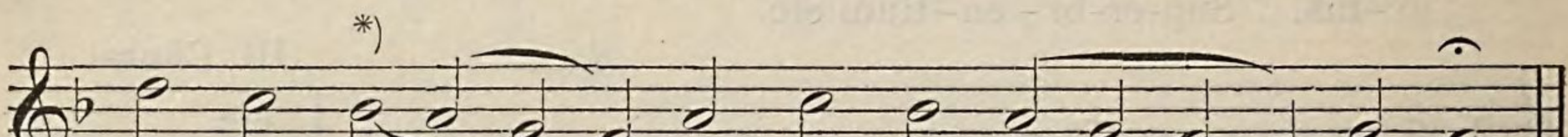


5. wohl, was sie drauf sa - gen soll. 7. Ma - ri - a antwort't
6. Sohn und den nen - nen — Je - sum. 8. Der En-gel sprach zu



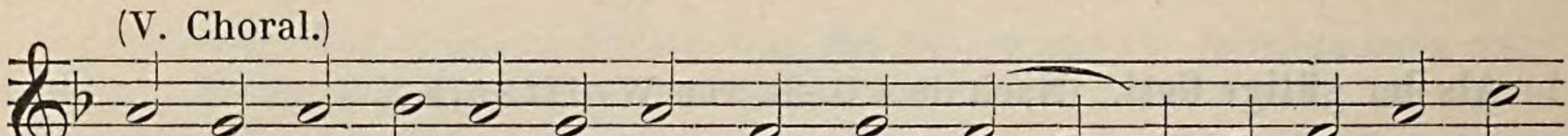
7. ihm: Ist doch mein Herz und Sinn auf kei-nen Mann gewandt, ist mir
8. ihr: Der hei - lig Geist in dir wird so gross Wun-der thun und du

*)

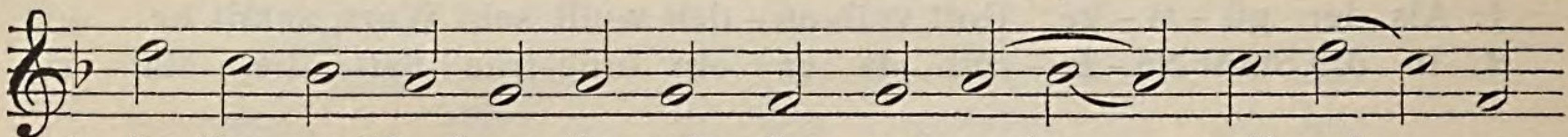


7. auch un - be - kannt, — wie sich's sonst sollt — — er-geh'n.
8. wirst Got - tes Sohn — un - ver - rückt um — — fan-gen.

(V. Choral.)

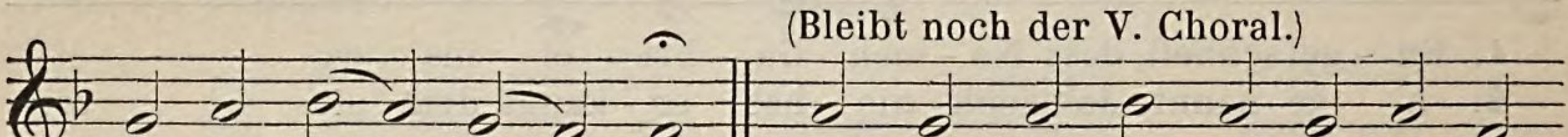


9. Ma - ri - a glau-bet ihm und sprach: wohl-an — ich bin wil - lig
10. Bald wir-ket Got - tes Kraft in ih - rer Jung - frauschaft, und sie

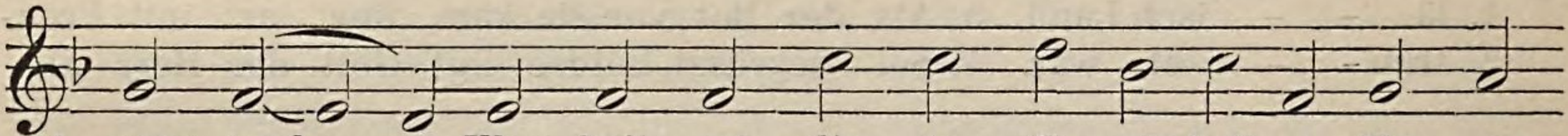


9. des Her-ren Magd; er thu wie du ge - sagt — mit mir, was
10. empfing zu-hand Christum, der Welt Hei-land, — und der En-

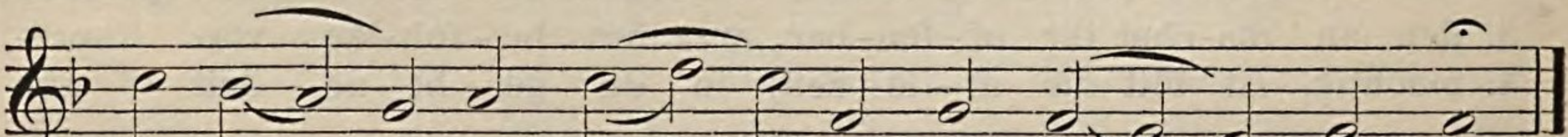
(Bleibt noch der V. Choral.)



9. — — ihm be - hagt. 11. Preis, Lob und Herr-lich-keit, Danksa-
10. — — gel ver - schwand. 12. O komm durch dei - ne Güt auch in



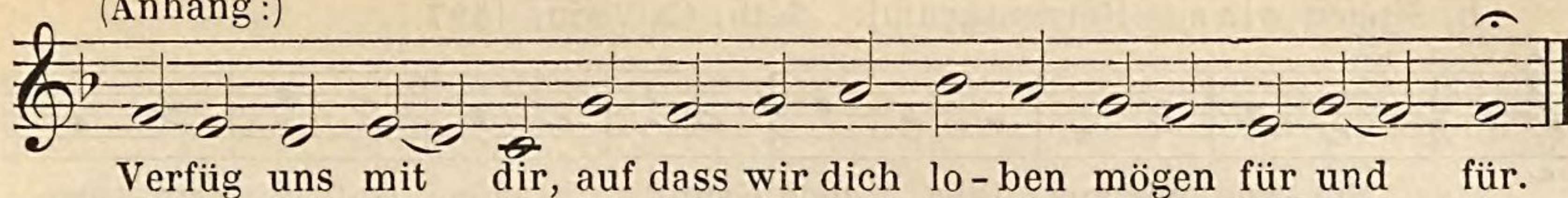
11. gung und — Klar-heit sei dir in E - wig-keit o Her - re
12. un - ser — Ge - müt' und ver - leih Hei - lig-keit in der Theil-



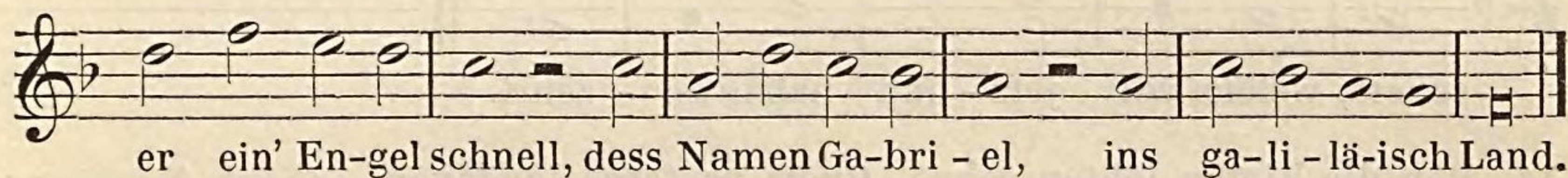
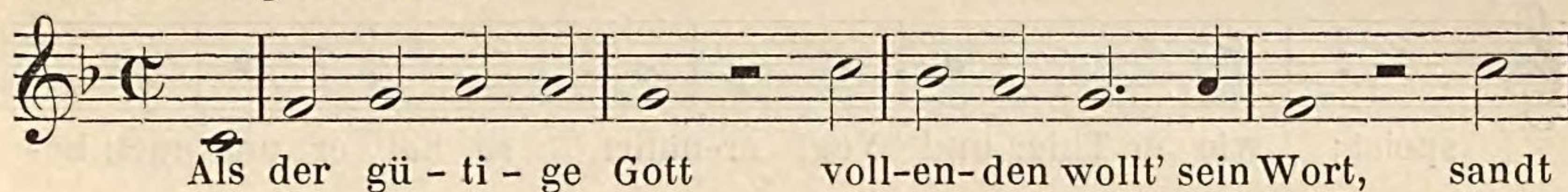
11. Je - su — Christ, der — du Mensch wor - - den bist.
12. haf-tig — keit dei - ner Ge - rech - - tig - keit!

*) Die Bögen unter den Noten bezeichnen, wie bei Wolff die Ligaturen angebracht sind.

(Anhang:)



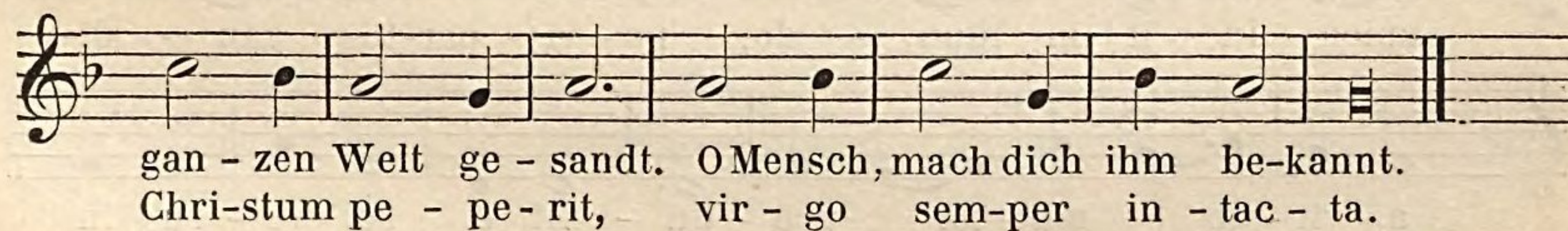
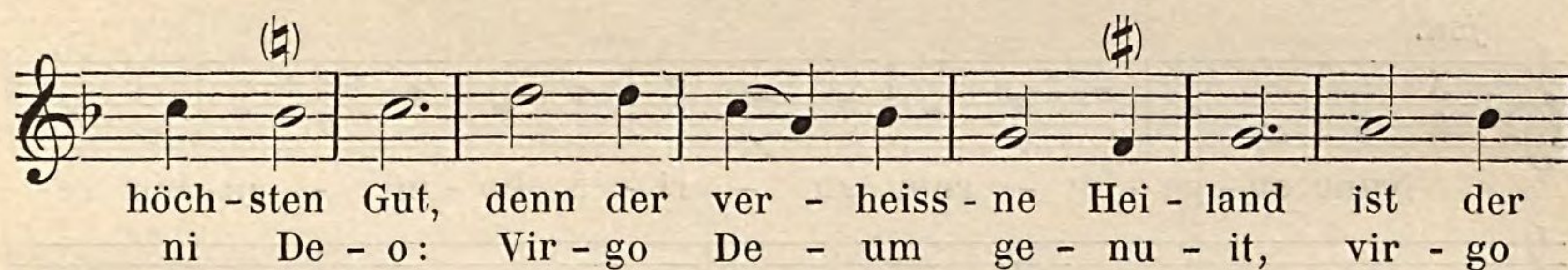
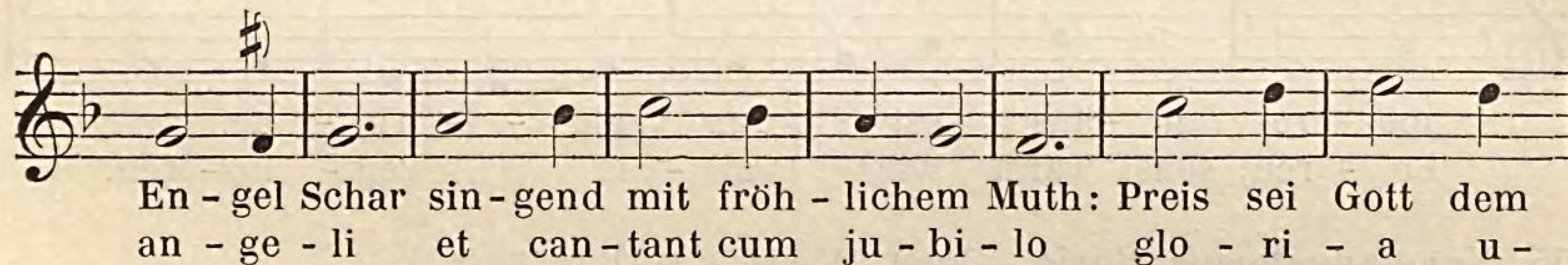
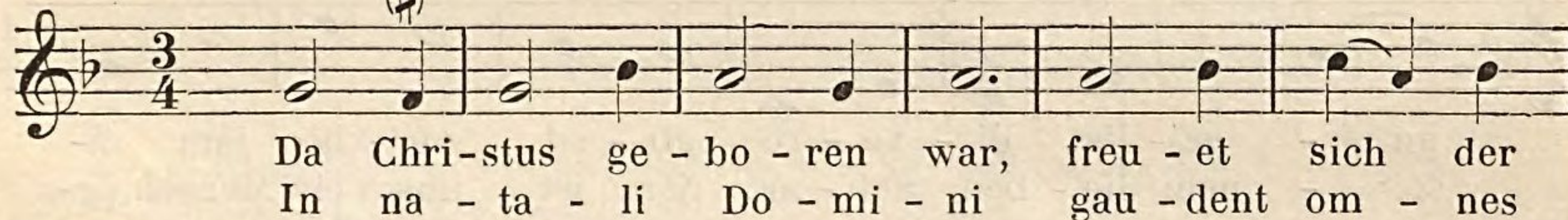
c) Zum Gemeindelied wurde der 1. Choral umgewandelt namentlich durch die rhythmische Bearbeitung J. Crügers 1640, die nachstehend mit Taktstrichen versehen mitgetheilt wird:



13. Da Christus geboren war. — In natali Domini. (Aus dem G.-B. der böhmischen Brüder (1544) mitgetheilt von Zahn [»Die Melodien« No. 4816a] daraus hier, aber das rhythm. Vorzeichen C geändert in $\frac{3}{4}$.)

dor.

(#)



Tucher (II, S. 394) meint, die Melodie stehe in dem citirten Gesangbuch im viertheiligen Takte. Das erscheint hiernach unglaublich. Mit der Übertragung Zahns stimmt die von Bäumker (I, Nr. 76, V) nicht.

b) Singen wir aus Herzensgrund. (Seth. Calvisius 1597.)

Sin - gen wir aus Her - zens Grund, lo - ben Gott mit un - serm
Mund, wie er sein Güt' an uns be - weist, so hat er uns auch ge -
speist; wie er Thier und Vögl er - nährt, so hat er uns auch be -
schert, welchs wir jetz - und hab'n ver - zehrt.

14. Den die Hirten lobten sehre. Quem pastores laudavere. (Nach Trillers Singebuch 1555 und 1559 bei Zahn, Melodien etc., daraus hier.)

jon.

Quem pa - sto - res lau - da - ve - re, qui - bus
Preis sei Gott im höch - sten Thro - ne und auch
an - ge - lis di - xe - re, ab - sit vo - bis jam ti -
sei - nem lie - ben Soh - ne, der ist uns ein Mensch ge -
me - re, na - tus est rex glo - ri - ae.
bo - ren, sonst wär'n wir al - le ver - lo - ren.

15. Nunc angelorum gloria. (Nach Wolffs G.-B. 1570.)

jon.

Nunc an - ge - lo - rum glo - ri - a ho - mi - ni - bus re -
splen - du - it in mun - do, no - vi par - tus gau - di -
a, vir - go ma - ter pro - du - xit, et sol ve - rus in
te - ne - bris il - lu - xit.

16. Ein Kind gebor'n zu Bethlehem. — Puer natus in Bethlehem. (Nach Wolffs G.-B. 1570.)

dor.

a)

Pu - er na - tus in Beth - le - hem in Beth - - le -
Ein Kind ge - born zu Beth - le - hem, zu Beth - - le -
hem, un - de gau - det Je - ru - sa - lem, Hal - le, Hal -
hem, dess freu-et sich Je - ru - sa - lem, Hal - le, Hal -
le - - - lu - ja.
le - - - lu - ja.

*) Bei Klug 1543 hier *c*.

b) Discantus und Tenor eines 2stimmigen Satzes bei Lucas Lossius 1569.

Discantus

Tenor

Pu - er na - tus in Beth-le - hem, Hal - le - -

(b)

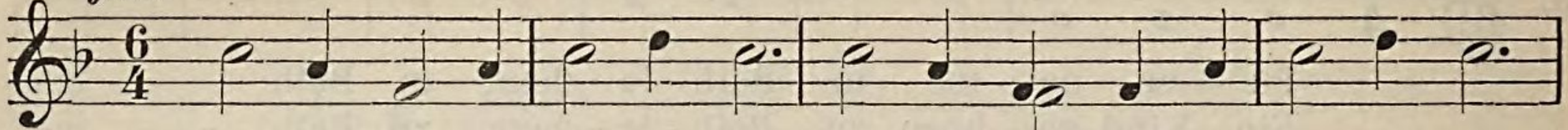
- - - lu - ja, un - de gau - det Hie - ru - sa - lem, Hal - le

Hal - le - - - lu - ja.

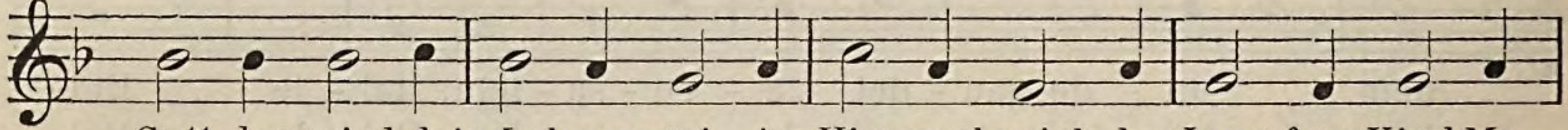
*) Der Discantus bildet die neuere Form der Melodie; in der Ausgabe von 1553 steht nach Zahn, die Melodien etc. bei *) statt *a* die Note *g*. Dass der Tenor dieses Tonsatzes schon unter der Einwirkung der neueren Form der Mel. gelitten hat, dürfte aus der Einstimmigkeit in den ersten Takten erhellen.

17. Joseph lieber Joseph mein. Resonet in laudibus. (Melodie und lateinischer Text nach Lucas Lossius, Psalmodia Ausg. 1569. Der deutsche Text nach Walthers Tonsatz 1544, abgedruckt bei Böhme, daraus hier.)

jon.



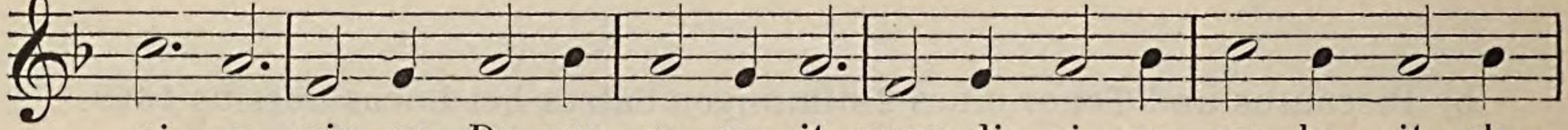
Jo-seph, lie-ber Jo-seph mein, hilf mir wie - gen mein Kin-de - lein,
Re-so - net in lau-di-bus, cum ju-cun - dis plau-si - bus,



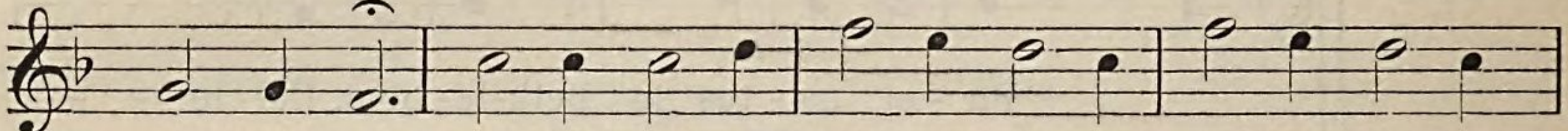
Gott der wird dein Loh-ner sein, im Him-mel-reich der Jung-frau Kind Ma-
Si-on cum fi - de - li - bus, ap - pa - ru - it, quem ge - nu - it Ma-



ri - a. } Sunt im - ple - ta quae prae-di-xit Ga-bri - el, ei - a,
ri - a.



ei - a, vir-go De-um ge - nu - it, quem di - vi - na vo-lu - it cle-

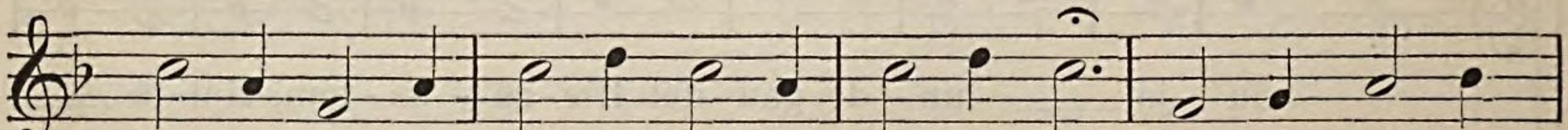


men - ti - a, ho - di - e ap - pa - ru - it, ap - pa - ru - it in

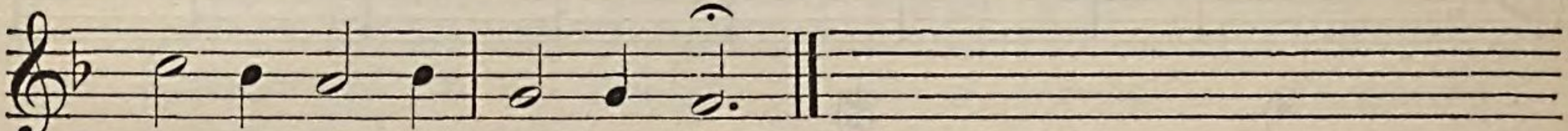
(2)



Is - ra - el, ex Ma - ri - a vir - gi - ne est na - tus rex.



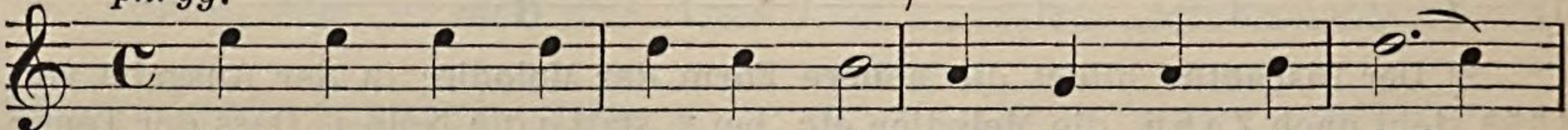
Magnum no-men Do-mi - ni E - ma-nu - el, quod an - nun - ci-



a - tum est per Ga-bri - el.

18. Christus der uns selig macht. (Nach Wolff 1570: Ein ander Lied/von dem wandel Christi / Michel Weis / patris sapientia.)

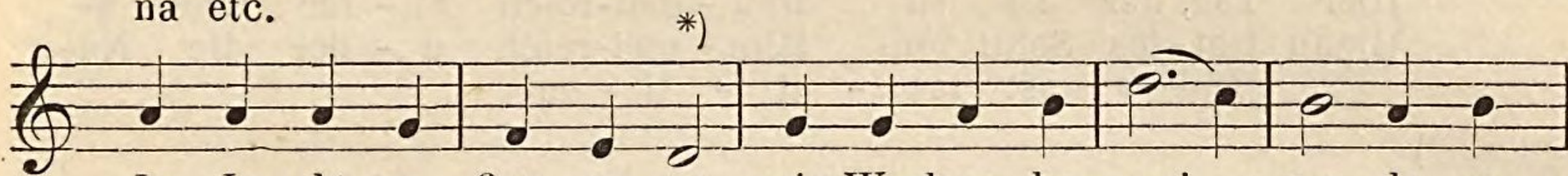
phryg. *)



Nach Wolff: { Chri-stus wah - rer Got-tes Sohn auf Er - den leib - haf-
Chri-stus der uns se - lig macht, kein Bös hat be - gan-
Pa - tris sa - pi - en - ti - a ve - ri - tas di - vi-



tig er-scheint in all sei-nem Thun gü-tig, mild und kräf - - tig.
gen, der ward für uns in der Nacht als ein Dieb ge-fan - - gen,
na etc.



In Ju-dä-a fing er an sein Werk zu be-wei-sen, da er
ge-führt vor gott-lo-se Leut und fälschlich ver-klä-get, verlacht,



auch ums Le-ben kam durch Neid der Schriftwei-sen.
ver-höhnt und ver-speit wie denn die Schrift sa-get.

*) Hier wurden entsprechend anderen Drucken unnütze Pausen getilgt.

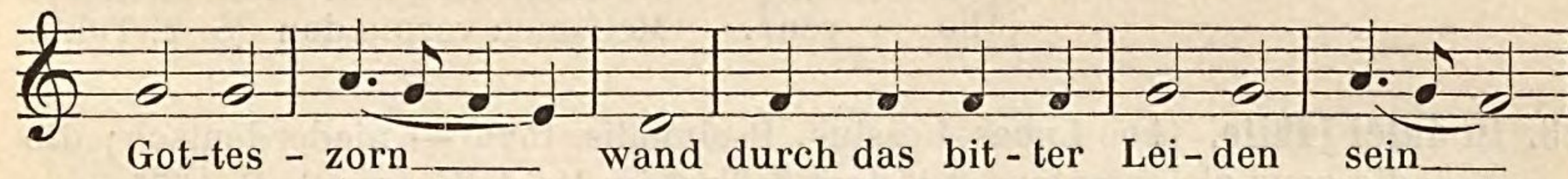
19. Erstanden ist der heilig Christ. Siehe musikalische Beilage A. Nr. 6.

20. Jesus Christus unser Heiland, der von uns. (Nach Wolff 1570: »S. Johan.
Hussen Lied | vom Abendmal gebessert | D. Martin Luther.«)

dor.



Je-sus Chri-stus un-ser Hei-land, der von uns den



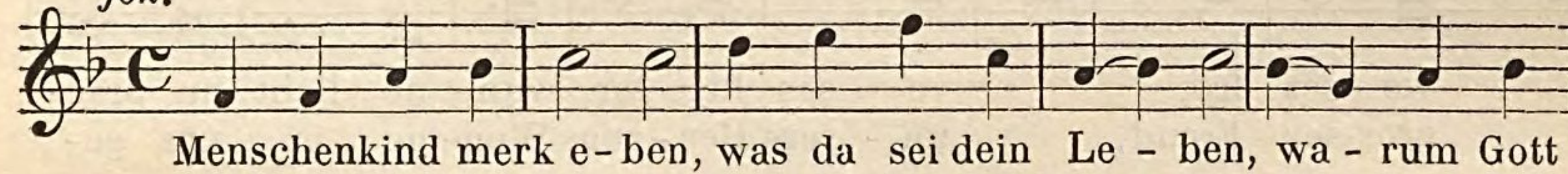
Got-tes-zorn wand durch das bit-ter Lei-den sein



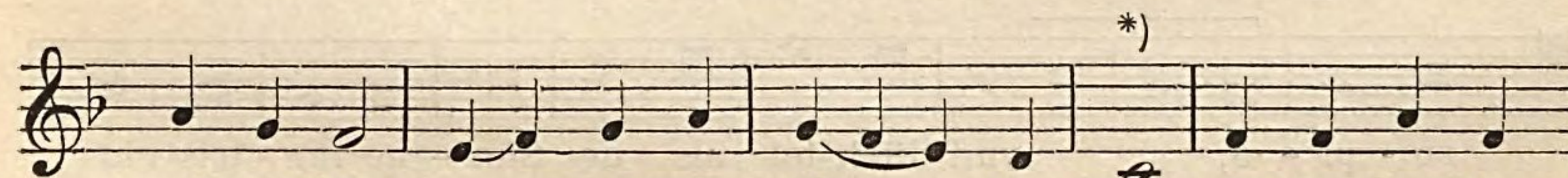
half er uns aus der Höl-len Pein.

21. Menschenkind merk eben. (Nach Wolff 1570. »Ein ander lied von der
Menschwerdung Christi. Aue Hierarchia. Michel Weis.«)

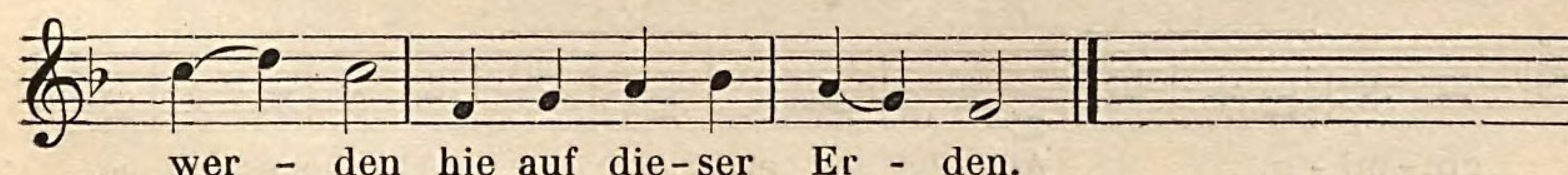
jon.



Menschenkind merk e-ben, was da sei dein Le-ben, wa-rum Gott



sei-nen Sohn ge-sandt vom höch-sten Thron, hat las-sen Mensch



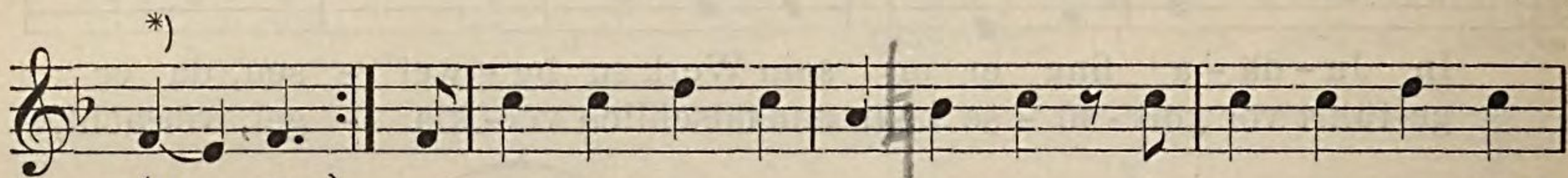
wer-den hie auf die-ser Er-den.

*) Hier steht bei Wolff eine Semibrevis =

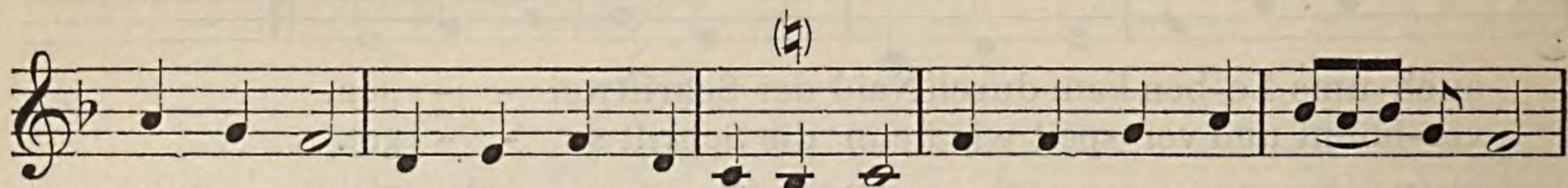
22. Der Tag der ist so freudenreich. (Nach Wolff 1570 und dem Heidelberger G.-B. 1573.)



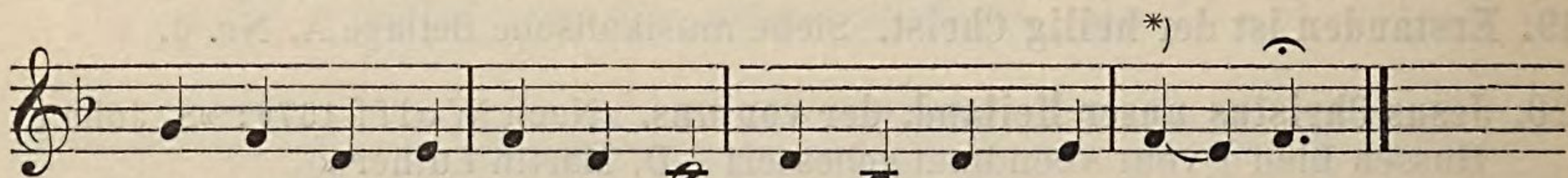
{ Der Tag, der ist so freu - den-reich al - ler Cre - a-
 { Denn Got - tes Sohn vom Him - mel-reich ü - ber die Na-
 Di - es est lae - ti - ti - ae



tu - re, } von ei - ner Jungfrau ist ge-born, Ma - ri - a du bist
 tu - re, }

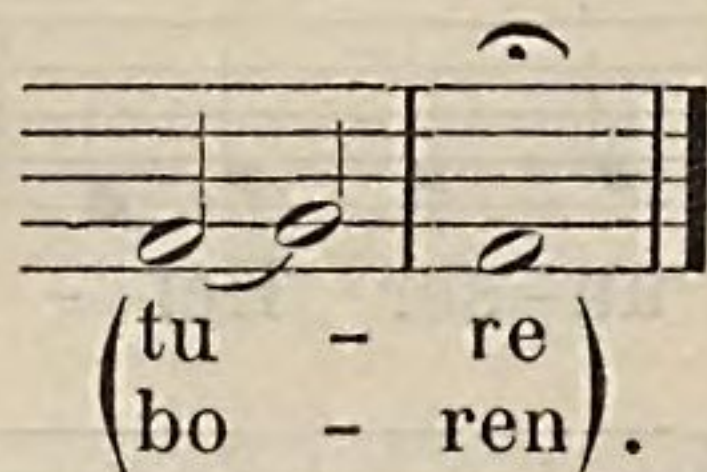


aus-erkorn, dass du Mut - ter wä - rest, was geschah so wun - derlich?



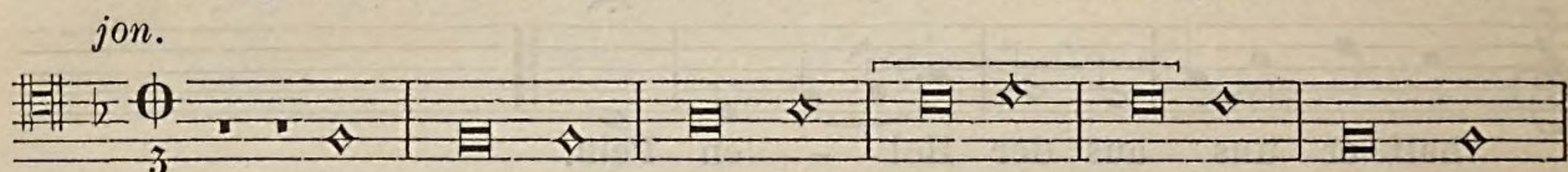
Got - tes Sohn vom Himmelreich, der ist Mensch ge - bo - ren.

**)* Heidelberger G.-B.:

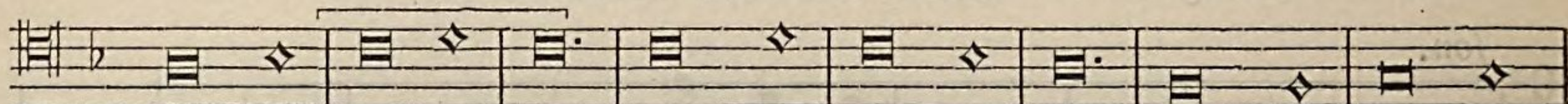


Das Heidelberger G.-B. hat einige falsch angebrachte Pausen. Beim lateinischen Text fallen die 8tel-Auftakte fort und sind auch die Melismen vermieden (S. 2. Takt).

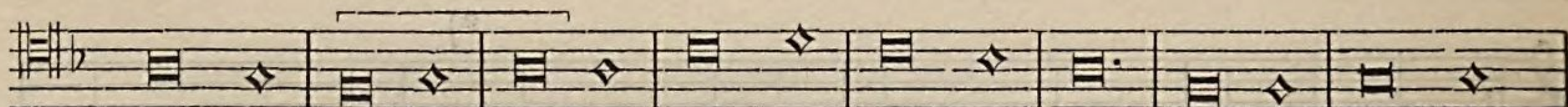
23. In dulci júbilo. (Aus Lucas Lossius, Psalmodia 1569 — niederdeutsch; die Melodie ganz gleichlautend mit dem 2. Text im Heidelberger G.-B. 1573.)



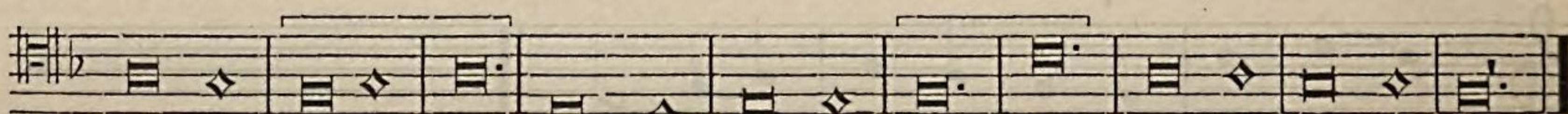
In dul - ci ju - bi - lo nu singet vnd
 Lob Gott du Christen - heit, dank ihm mit



we - set fro, vn - ses her - ten wun - ne licht in prae-
 gros-ser Freud, un - sers Her - zens Won - ne ist uns ge-



se - pi - o, vnd lüch-tet als de Sün - ne ma - tris in
 bo - ren heut, und leuchtet wie die Son - ne in die - ser



gre-mi - o, Al - pha es et . ω, Al - pha es et ω.
 dun-keln Zeit, durch sein wer-thes Wortscheint un-ser höchster Hort.

24. Allein Gott in der Höh sei Ehr. a) Stücke aus einem Gloria beim »Kyrie in adventu Domini« (L. Lossius 1569).

b) Die Melodie »Allein Gott in der Höh« nach Wolff 1570, aber versetzt von *jon.* auf *f* nach *jonisch* auf *g*. Bei Wolff stehen die Noten bei dem Texte: »All Ehr und Lob« und ist bei ersterem auf die Noten des letzteren verwiesen.

a) (Gloria in excelsis Deo.) Et in ter - - - - ra pax

b) Al-lein Gott in der Höh sei Ehr, und
Da-rum dass nun und nimmer-mehr uns

ho - mi-ni - bus (bonae voluntatis) Lau - - da - - mus te.

Dank für sei - ne Gna - de, }
rüh - ren kann ein Scha - de.) Ein Wohlgefall'n Gott an uns hat,

Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.

nun ist gross Friedohn Un-ter-lass, all Fehd hat nun ein En - de.

E.

1. Nun freut euch liebe Christen g'mein I. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

jon.

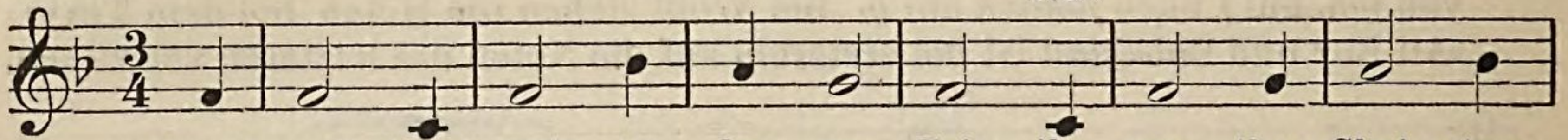
Nun freut euch lie - be Chri-sten g'mein und last uns fröhlich
Dass wir ge - trost und all in ein mit Lust und Lie - be

sprin - gen, }
sin - gen, } was Gott an uns ge-wen-det hat, und sei-ne süs-se

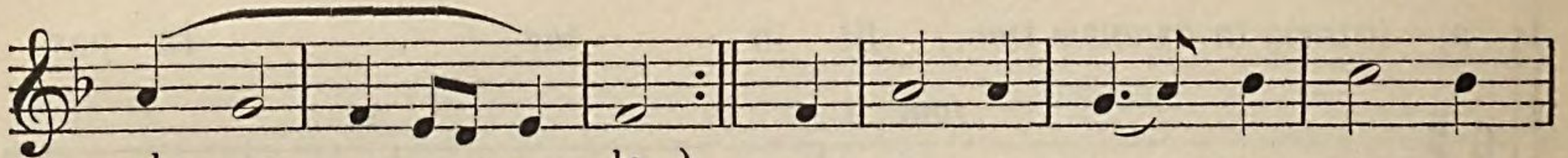
Wun-der-that, gar theu'r hat ers er - wor - ben.

Man vergleiche damit: Ein Geistlich lied | vom preis Göttlichs worts | durch Exempel des alten vnd newen Testaments | gemehret vnd gebessert. (Babsts G.-B. 1545.)

NB.



Freut euch, freut euch in die - ser Zeit, ihr wer - then Chri - sten
Denn jetzt in al - len Lan - den weit, Gotts Wort herdringt mit

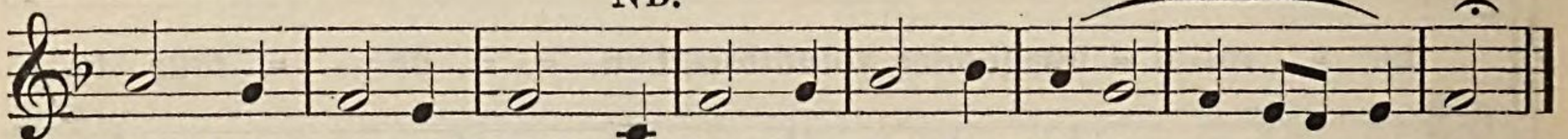


al - - - le, } es ist kein Mann, ders we - hren
Schal - - - le; }



kann, das habt ihr wohl ver - nom - - - men, denn Got - tes

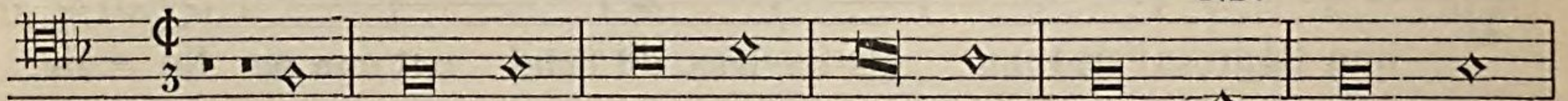
NB.



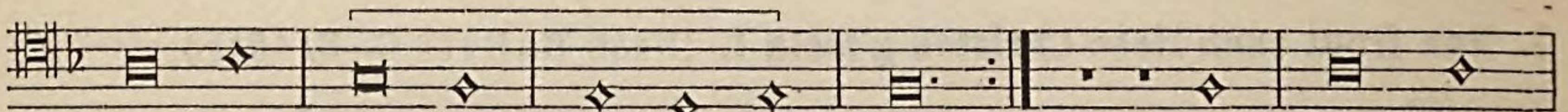
Wort bleibt e - wig b'stahn, den Bö - sen als den From - - - men.

Nicht blos den Anfang, sondern so ziemlich die ganze melodische Grundlage haben beide Lieder gemeinsam. Wir finden beide Melodien bei geistlichen Texten. Mir scheint die Vermuthung F. Böhmes, dass letztere einem weltl. Text ursprünglich angehörte, ausgeschlossen. Dagegen sei bemerkt, dass sich in »Psalmen Davids und andere Geistliche Lieder . . . Jetzt wiederumb auff's new Corrigiert und . . . gemehrt . . . Gedruckt in der Churfürstlichen Statt Heidelberg durch Joannem Meier . . . 1573« bei diesem Text eine Melodie von ähnlicher Haltung findet, in der jene weltliche Böhmes in echter Form geboten sein dürfte. Sie folge hier genau nach jenem G.-B.

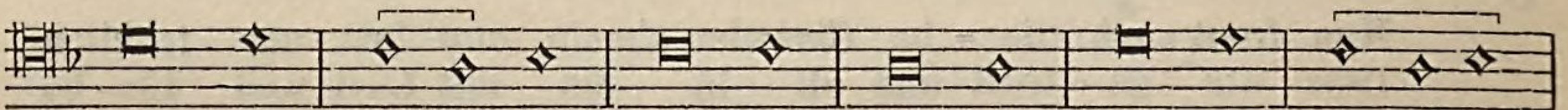
NB.



Frewt euch | frewt euch in die - ser Zeit | ihr wer - den
Denn jetzt in al - len Lan - den weit | Gotts wort her -

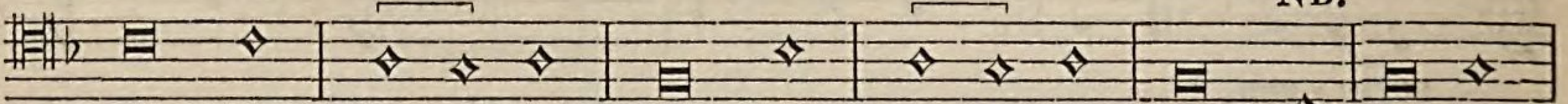


Chri - sten al - - - le: } Es ist kein
dringt mit schal - - - le: }

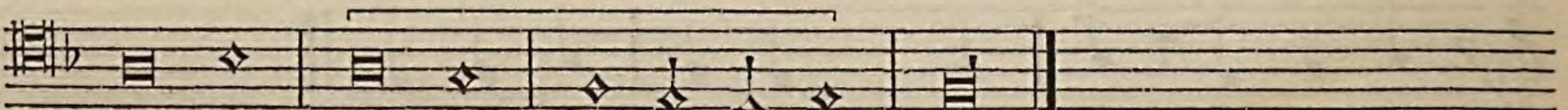


Mann | ders weh - ren kann | das habt ihr wohl ver - nom - -

NB.



men | denn Got - tes Wort bleibt e - wig stan | den Bö - sen



als den From - - - men.

2. Ach Gott vom Himmel sieh darein I. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

Der XII. Psalm. *Salvum me fac Domine.*

phryg.

Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein und lass dich dess er-
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, ver-las-sen sind wir
bar-men, Ar-men, } dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, der
(#)
Glaub ist auch ver-lo-schen gar bei al-len Menschenkin- dern.

3. Ach Gott vom Himmel II. (Nach Wolffs G.-B. 1570 und dem Heidelberger G.-B. 1573.)

Psalm XII. *Salvum me fac Deus.*

dor.

Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein und lass dich dess er-
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, ver-las-sen sind wir
bar-men, Ar-men, } dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, der
(#)
(*)
Glaub ist auch var-lo-schen gar bei al-len Menschenkin- dern.

*) In dem Heidelberger G.-B. steht hier *c*.

Die Melodie wird durch Weglassen der $\flat$ -Vorzeichnung von 1604 an mixolyd. behandelt, nachdem schon seit 1586 (Osiander) der 1. Theil dorisch, der 2. mixolyd. gesetzt worden war.

4. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir I. (Nach Wolffs G.-B. 1570 und dem Heidelberger G.-B. 1573, in letzterem zum II. Psalm »Hilf Gott wie geht es immer zu«.)

phryg.

Aus tie-fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er-hör mein
Dein gnä-dig Oh-ren kehr zu mir und mei-ner Bitt sie

I. *) II. **)

Ru - fen, öff - ne; } denn so du willst das se - hen an, was Sünd und Un-recht ist ge-than, wer kann Herr, vor dir blei - ben?

*) Diese Rücksicht auf die Darstellung der Schlussnote, welche unter Umständen bei der Wiederholung einen anderen Werth annehmen muss, ist in den alten Drucken natürlich nicht genommen. — Im Heidelberger G.-B. findet sich nach dem Repetitionszeichen eine der } entsprechende Pause, die ich tilgte.

**) Die Synkopirungen in diesen kleineren Notenwerthen, denen wir hie und da, namentlich auch im Babstschen G.-B. (Vgl. No. 8, 16) begegnen, dürften ihren Ursprung in kontrapunktischen Sätzen über diese Melodien haben und vom Volke kaum gesungen worden sein; dem Volke zusagender ist hier:

denn so du willst das se - hen an

Ferner ist zu bemerken, dass der letzte Takt vor der Repetition und der Auftakt der 2. Zeile mehr als $\frac{4}{4}$ ergeben; das kommt bei Volksliedern öfter vor (z. B. auch bei: »Es spricht der Unweisen Mund«) und ist nicht zu ändern. Wer sein Gewissen in dieser Beziehung zu beruhigen nöthig hat, der denke sich da eben einen $\frac{3}{2}$ Takt.

5. Aus tiefer Noth II. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

Psalm 130. De profundis clamavi ad te.

jon. *)

Aus tie - fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott er - hör mein
Dein gnä-dig Ohr kehr her zu mir und mei - ner Bitt sie

*) 1

Ru - fen } denn so du willst das se - hen an, was Sünd und Unrecht
öff - ne }

3 *) 2

ist ge-than, wer kann, Herr vor dir blei - - ben?

*) Hier wurde gemäss der analogen Stelle bei »Rufen« »öffne« die Pause getilgt, die auch in anderen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts nicht steht.

Bei 1 steht im H. G.-B. *d* — ein Druckfehler.

Bei 2 steht im H. G.-B. doppelt so lange Note — Druckfehler.

Bei 3 setzte man später allgemein *d*.

6. Es spricht der Unweisen Mund. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573 und Wolffschen G.-B. 1570.)

jon. *)

Es spricht der Un - wei - sen Mund wohl den rech - ten Gott wir
Doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll mit That sie ihn ver -

I. II. **) (#)

mei - nen
nei - nen; } ihr We - sen ist ver - der - bet zwar, für

Gott ist es ein Greu - el gar, es thut ihr' Kei - ner kein gut.

*) Andere Gesangb. haben hier *h*.

**) Das H. G.-B. hat hier was gemäss den übrigen Einschnitten umgeändert wurde.

7. Mit Fried und Freud ich fahr dahin. (Aus dem Heidelberger G.-B. 1573: Der Lobgesang Simeonis. Nunc dimittis servum tuum Domine, Luc. II.)

dor.

Mit fried vnd freud ich fahr da - hin, in Got - tes wil - - -

len, Ge - trost ist mir mein Hertz vnd sin, sanfft vnd

stil - - le, wie Gott mir ver - heis - sen

hat, der todt ist mein schlaff wor - - - den.

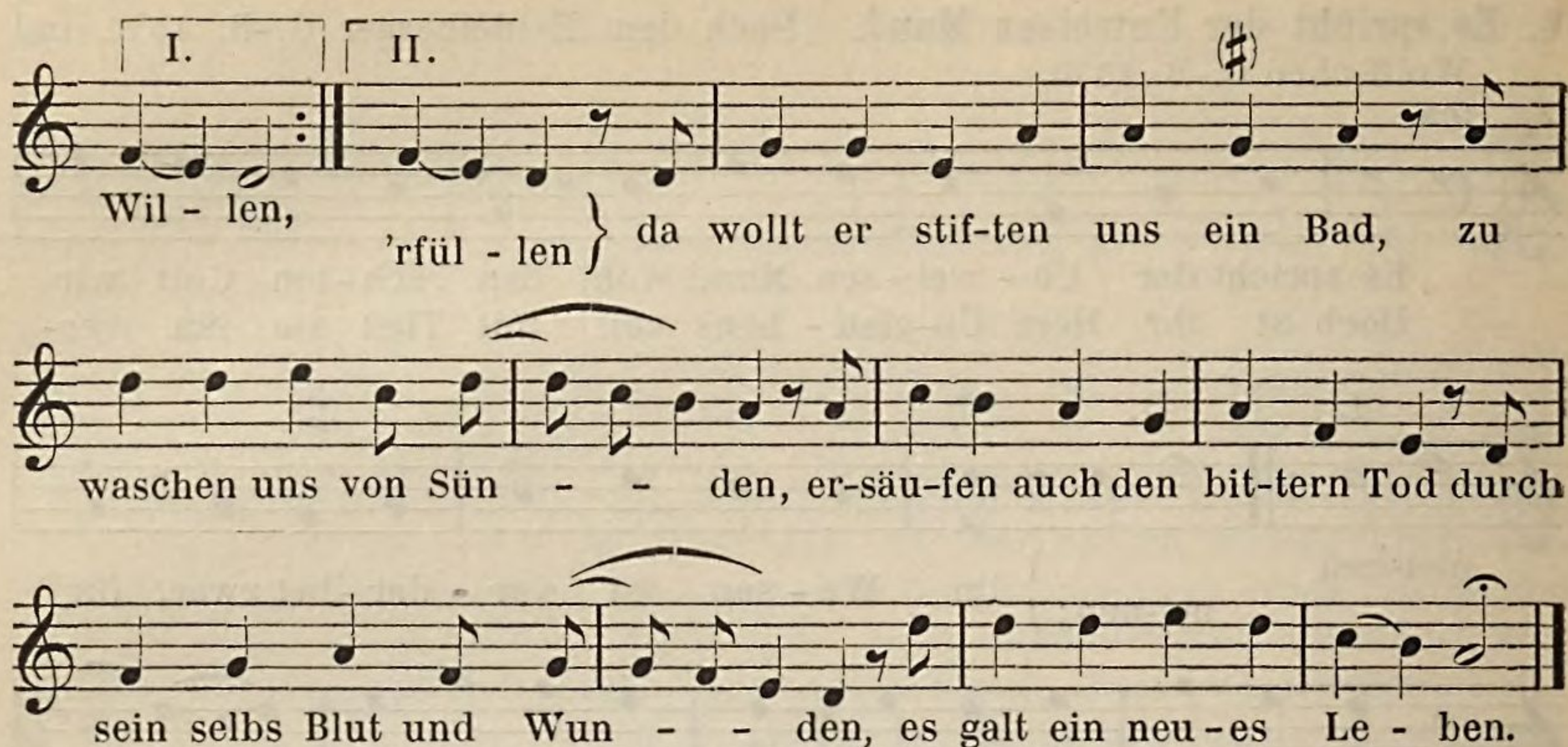
*) Bei Babst 1545 und anderweitig steht hier *d*.

8. Christ unser Herr zum Jordan kam. (Nach Babst's G.-B. 1545 und dem Heidelb. G.-B. 1573: Ein geistlich lied | Von vnser heiligen Tauffe | Darin fein kurtz gefasset | Was sie sey? Wer sie gestiftet habe? Was sie nütze etc. D. Mart. Luther.)

dorisch mit æol. Schluss.

Christ un - ser Herr zum Jor - dan kam, nach sei - nes Va - ters
Von S. Jo - hanns die Tau - fe nahm, sein Werk und Amt zu

I. II. (#)



Wil - len, 'rfül - len } da wollt er stif - ten uns ein Bad, zu waschen uns von Sün - - den, er - säu - fen auch den bit - tern Tod durch sein selbs Blut und Wun - - den, es galt ein neu - es Le - ben.

Im H. G.-B. steht die Melodie in der nach *g* versetzten *dorischen* Tonart, aber ganz gleichlautend.

9. Jesus Christus Heiland der den Tod. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

jon. *)



Je - sus Christus un - ser Hei - land, der den Tod ü - berwand, ist auf - er - stan - den, die Sünd hat er ge - fan - gen. Ky - ri - e - lei - son.

*) Hier habe ich eine der } entsprechende Pause getilgt.

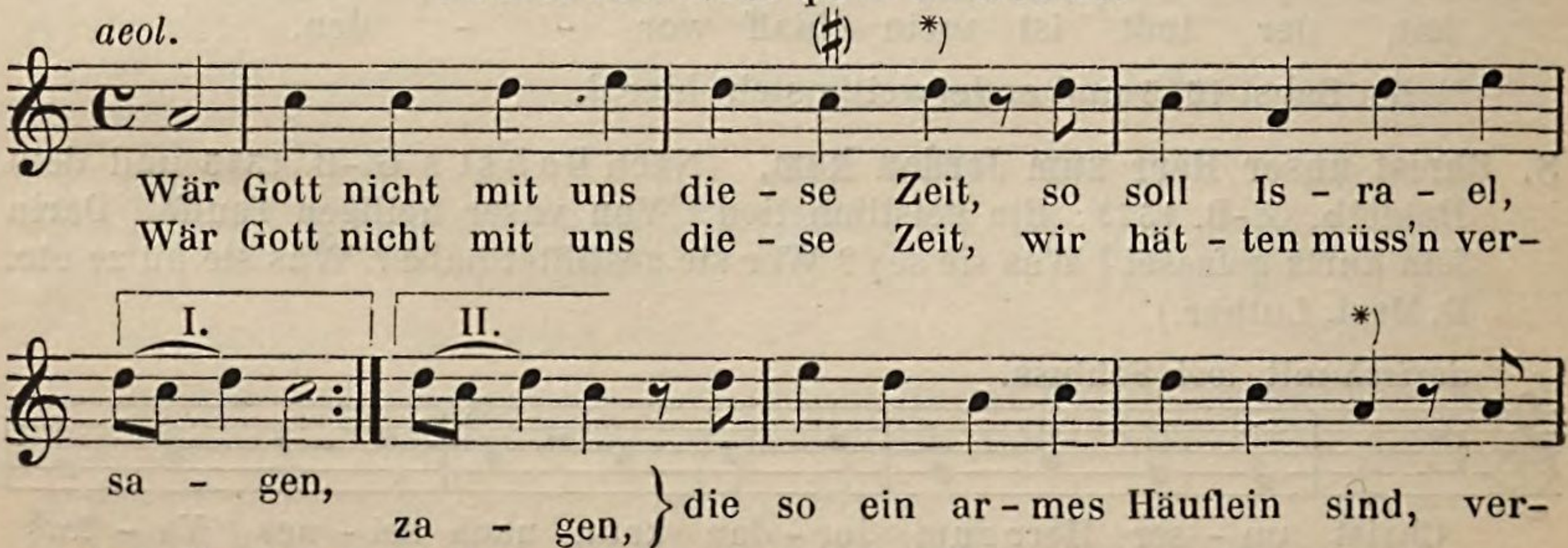
**) Diese Note habe ich in der Dauer verdoppelt.

Diese Melodie weicht bei Wolff 1570 und nach Zahn auch in den Erfurter Enchiridien 1524 in rhythmischer Beziehung ein wenig und in der Tonfolge von der 3. Zeile an ebenfalls etwas von der vorliegenden Fassung des H. G.-B. ab, die mir aber die beste zu sein scheint. So schön und wirkungsvoll die Folge *e c e s* im 5. Takt klingen mag, so glaube ich doch nicht, dass das Volk so gesungen hat, obwohl in dem mir vorliegenden G.-Büchern (Heidelberger 1573, Wolff 1570) nur bei dem 2. *e* ein *p* steht, das sich dann im 6. Takt wiederholt.

10. Wäre Gott nicht mit uns diese Zeit. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

Psalm 124. Nisi quia Dominus.

aeol. (#) *)



Wäre Gott nicht mit uns die - se Zeit, so soll Is - ra - el, Wäre Gott nicht mit uns die - se Zeit, wir hät - ten müß'n ver - sa - gen, za - gen, } die so ein ar - mes Häuflein sind, ver -

Bei *) steht doppelt so lange Note und Pause.

*)

acht't von so viel Menschenkind', die an uns set-zen al - le.

Bei *) steht *a.*

11. Es woll uns Gott genädig sein. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

Der 67. Psalm | Deus misereatur nostri etc. D. Mart. Luther.

phryg.

Es woll uns Gott ge - nä - - dig sein und sei - nen
Sein Ant-litz uns mit hel - - lem Schein er-leucht zum

Se - gen ge - - - ben, } dass wir er-ken-nen sei - ne Werk, und
e-wgen Le - - - ben, }

was ihm liebt auf Er-den, und Je - sus Christus Heil und Stärk bekannt den

*)

Hei-den wer-den und sie zu Gott be - keh - ren.

*) Diese Pause fehlt bei Babst, offenbar ein Druckversehen. Wenn man, wie in in dem Enchiridion »gedruckt durch Michael Blum« (1528?) die vorausgehende Note in halbem Werthe (♩) notirt, dann kann die Pause weg bleiben. Diese Melodie ist im Heidelberger G.-B. 1573 dem »Unser Vater« in Prosa beigegeben. Den 7 Zeilen der Strophe entsprechen die 7 Bitten; die Doxologie ist weggelassen.

12. Mein Seel erhebt den Herren mein. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

Magnificat anima mea, Lucae I.

dor.

*)

Mein' Seel' er - hebt den Her - ren mein, mein Geist thut sich er-
In dem, der soll mein Hei - land sein, Ma - ri - a so thut

*)

springen }
sin - gen: } mich schlechte Maid, auch Nich-tig-keit al - lein hat an - ge-

*)

seh - en, in mir voll-bracht sein gött - lich Macht, all

G'schlecht mir Lob ver - jeh - en.

*) Hier wurden unnütze Pausen getilgt.

12. Dies sind die heiligen zehn Gebot. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

dor. *) **)

Dies sind die heil-gen zehn Ge - bot, die uns gab un - ser

*) *)

Her - re Gott durch Mo - sen sei-nen Die-ner treu, hoch auf dem Berg

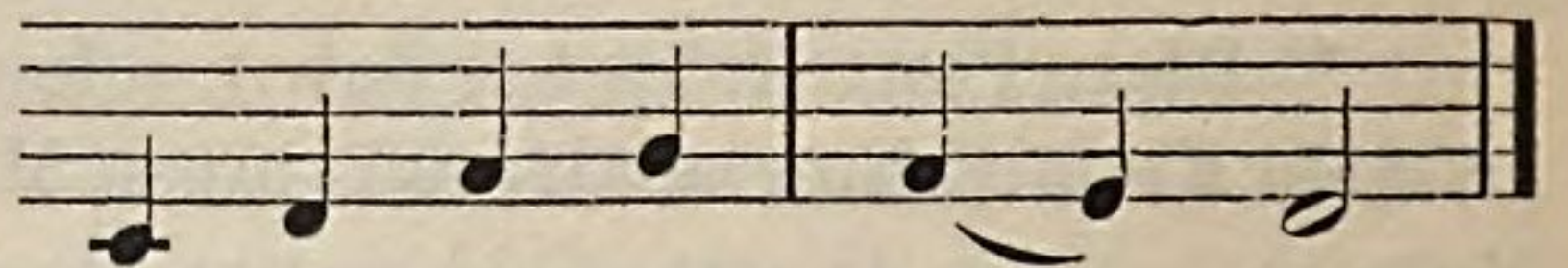
*)

Si - na - i. Ky - ri - e - lei - son.

*) Hier sind gemäss dem 1. Strassburger Druck und anderen die Pausen entfernt. Die Melodie hat merkwürdigerweise im H. G.-B. ein $\flat$ vorgezeichnet, was offenbar falsch ist, denn dort wo diese Vorzeichnung in Wirksamkeit treten würde, ist sie nicht am Platz (9. Takt).

Bei **) findet man häufig und später immer b , was melodiöser ist.

Das Kyrie eleison heisst später meist



14. An Wasserflüssen Babylon. (Uebertragen nach Babsts G.-B. 1545: Der 137. Psalm. Super flumina Babylonis.)

jon. *)

An Was - ser-flüs - sen Ba - by-lon da sas-sen wir mit
Als wir ge-dach-ten an Zi-on, da weinten wir von

Schmerzen, Her-zen } wir hin-gen auf mitschwerem Muth die Har-fen und die

Or-geln gut an ih - re Bäum' der Wei-den, die drin-nensind in

*) Bei Babst steht f , aber in der Regel heisst hier die Note g , z. B. auch bei Wolff 1570.



ih - rem Land, da muss-ten wir viel Schmach und Schand, täg-lich von ih-nen lei - - - den.

*) Die Noten *a* und *g* sind bei Babst doppelt so lang.

**) Bei Babst doppelt so lang. Beides jedenfalls Druckversehen.

15. Es sind doch selig alle die. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

jon. (Dur.)



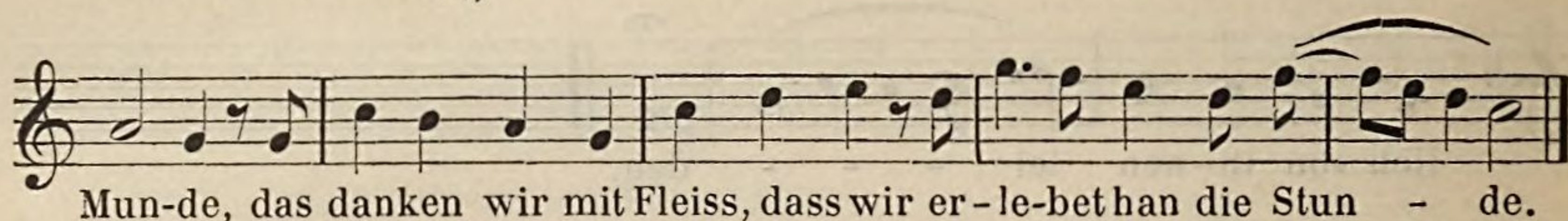
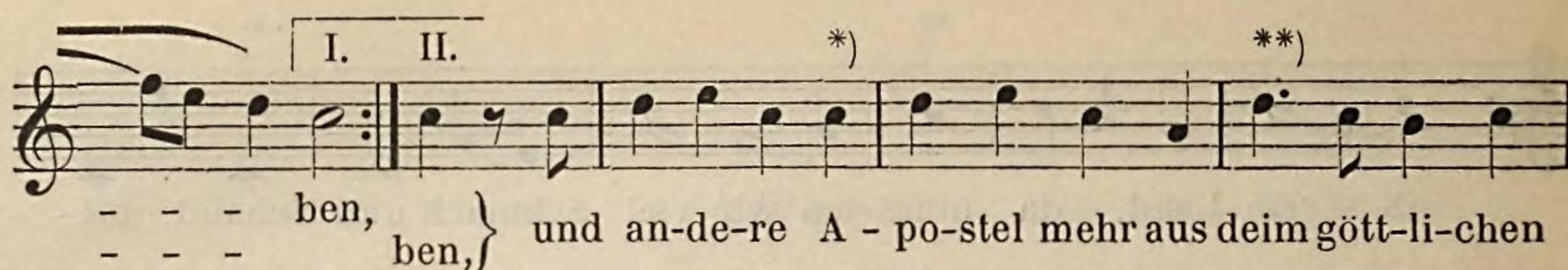
Es sind doch se - lig al - le, die im rech-ten Glau-ben
Sie sind doch se - lig al - le - sammt, die ein Zeug-niss vor
wan-deln hie, im G'se-tze Gott des Her-ren, } Denn wel-ches Ue-bel-
Au - gen hant, von Her-zen ihn be - geh-ren.}
thä-ter sind, die wandeln nicht als Got - teskind', auf sei - ne Weg nicht
hal-ten; ach Her-re Gott vom Him - mel-reich, du hast ge - bo - ten
fleis - sig-lich, ja dein Ge - bot zu hal - ten.

*) Steht doppelt so lange Note, ein Druckfehler, wie sich auch aus der Vergleichung mit den 2 anderen in jenem G.-B. noch vorhandenen Abdrücken der Melodie (»O Mensch beweine« — »Komm heiliger Geist du Gottessalb«) ergibt. Unnütze Pausen sind hier gemäss anderen Drucken entfernt.

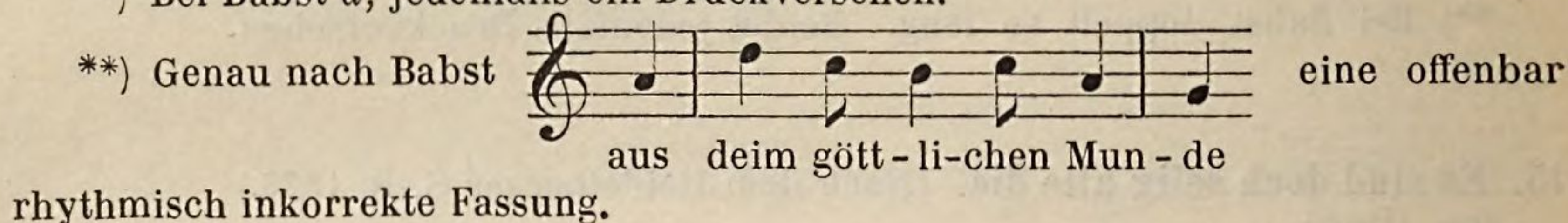
16. O Herre Gott dein göttlich Wort. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

jon.

O Her-re Gott, dein gött-lich Wort ist lang ver-dun-kelt blie-
Bis durch dein Gnad uns ist ge - sagt, was Pau-lus hat geschrie-



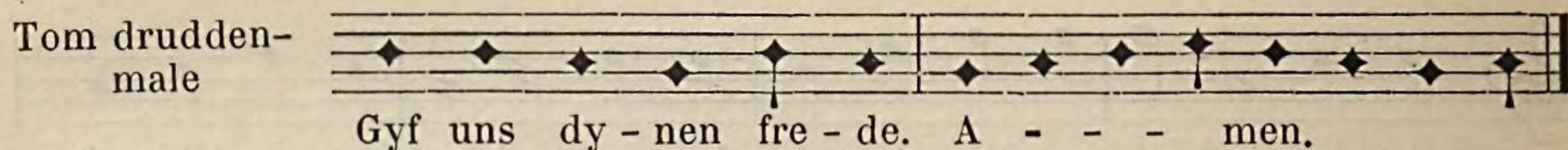
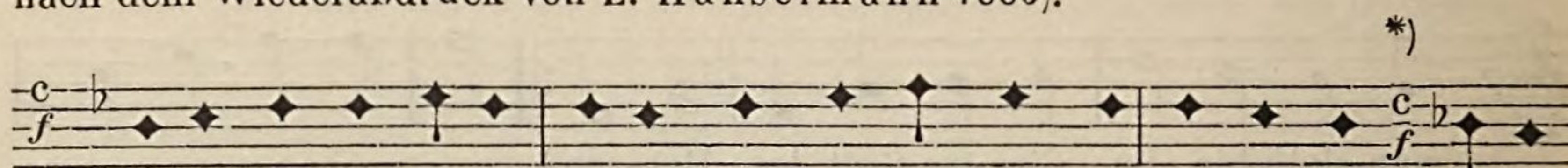
*) Bei Babst *d*, jedenfalls ein Druckversehen.



rhythmisch inkorrekte Fassung.

17. Christe du Lamm Gottes.

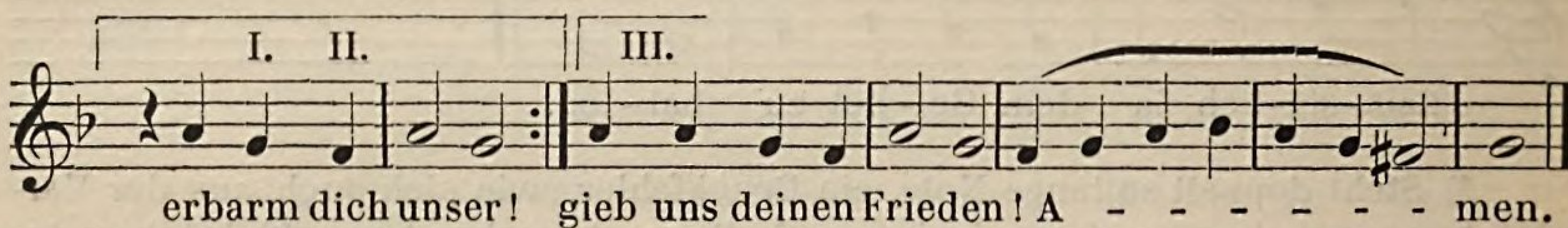
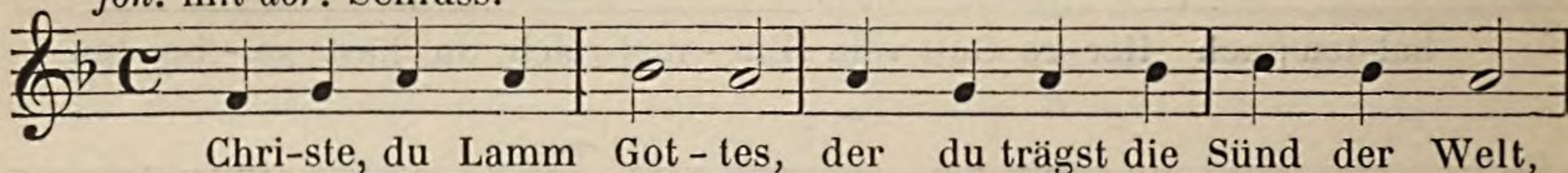
a) Aelteste Form (niederdeutsch aus »Der Erborn Stadt Brunswig Christlike ordeninge . . : Dorch Joannem Bugenhagen Pommern bescreuen« 1528; hier nach dem Wiederabdruck von L. Hänselmann 1885).



*) Hier bei der Schlüsselversetzung beginnt in der K. O. eine neue Zeile.

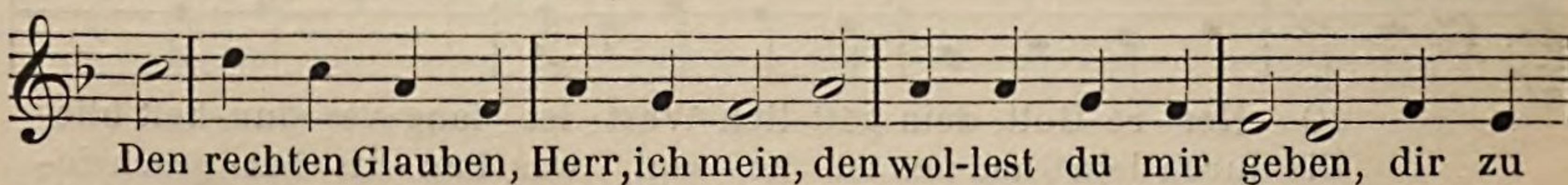
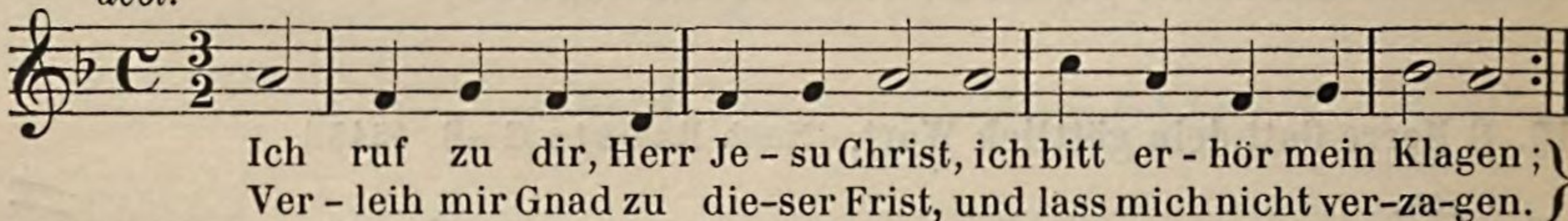
b) Allgemein verbreitete Form des M. Prätorius 1607.

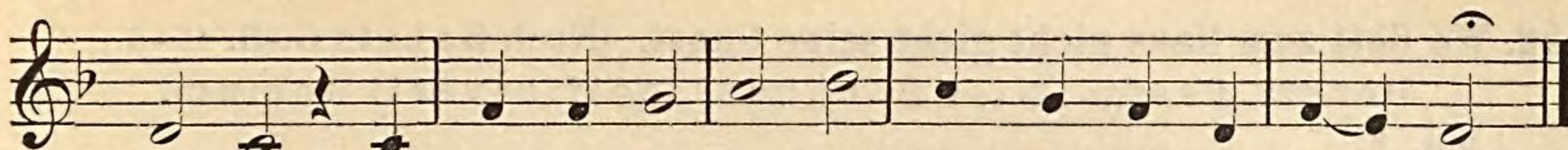
jon. mit *dor.* Schluss.



18. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

aeol.





le - ben, mei'm Nächsten nütz sein, dein Wort zu hal - ten e - ben.

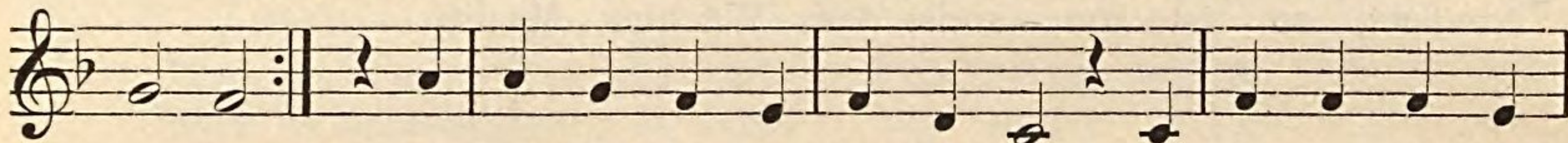
Einige Pausen mussten gemäss anderen Drucken entfernt werden.

19. Nun freut euch liebe Christen g'mein II. (Nach Babsts G.-B. 1545: Ein Danklied | für die höchsten wolthaten | so vns Gott in Christo erzeugt hat. D. Mart. Luther.)

jon.



Nun freut euch lie - be Christen g'mein, und lasst uns fröh-lich
Dass wir ge - trost und all in ein' mit Lust und Lie - be

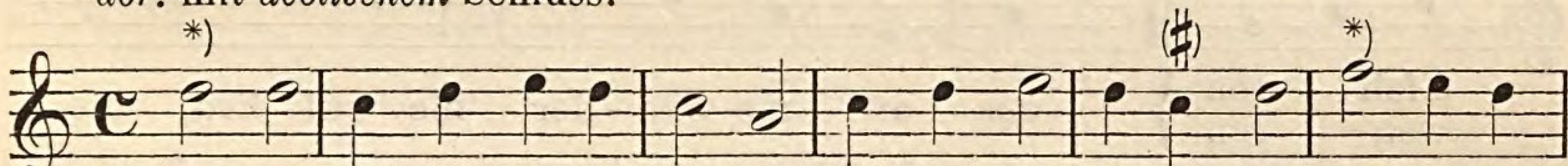


sprin-gen, } was Gott an uns ge-wen-det hat und sei-ne sü - sse
sin-gen, }

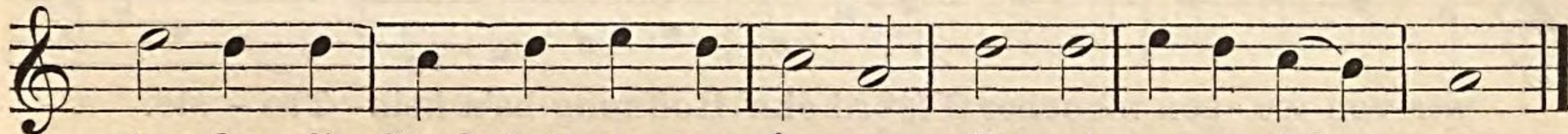


Wun - der - that, gar theu'r hat er's er - wor - ben.

20. Jesus Christus unser Heiland der den Tod überwand. (Nach Babsts G.-B. 1545: Ein lobgesang | auff das Osterfest. D. Mart. Luther.)
dor. mit aeolischem Schluss.



Je - sus Christus un-ser Heiland, der den Tod überwand, ist auf-er-

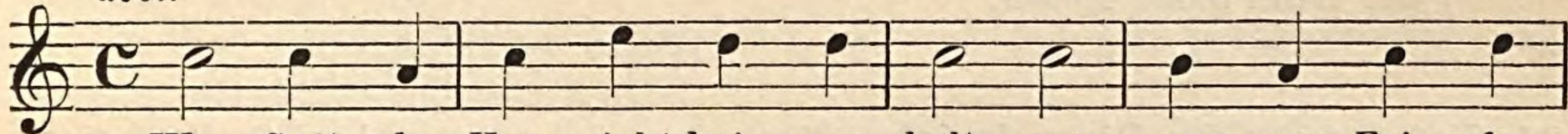


stan-den, die Sünd hat er ge - fan-gen. Ky - ri - e e - lei - son.

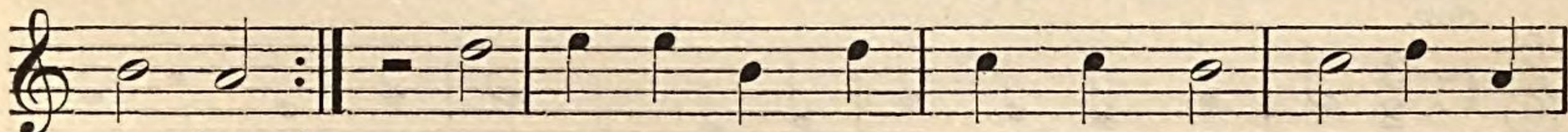
*) Diese Note wurde auf die Hälfte ihres Werthes reducirt.

21. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. (Nach Babsts G.-B. 1545.)
Der 124. Psalm D. Justus Jonas.

aeol.



Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, wenn un - sre Fein - de
Und er uns - rer Sach nicht zu - fällt im Him-mel hoch dort



to - ben, } wo er Is - ra - els Schutz nicht ist - und sel - ber
o - ben, }



bricht der Fein - de List, so ists mit uns ver - lo - ren.

22. Wo Gott zum Haus nicht giebt seine Gunst. (Nach Babsts G.-B. 1545.)

Der 128. Psalm | Nisi Dominus aedificaverit domum.

jon. F.

Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst, so ar - beit'

Je - der-mann um - sonst, wo Gott die Stadt nicht selbst be-

wacht, so ist um - sonst der Wächter Macht.

23. Auf diesen Tag so denken wir. (Nach Wolff 1570: »Ein Gesang auff den Himmelfahrtstag zu singen | D. Johan. Zwick.«)

mixolyd.

Auf die-sen Tag so den - ken wir, dass Chri - stus z'Him-mel
Und dan-ken Gott aus höchster B'gier mit Bitt, er woll be-

g'fah - ren } uns ar - me Sün - der hie auf Erd, die
wah - ren }

wir von we - gen mancher G'fährd ohn' Hoffnung ha'n kein Tro - ste. Al-

le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

*) Bei Wolff halbe Noten.

24. Vater unser im Himmelreich. (Nach dem Schumannschen G.-B., Leipzig 1539, hier aus Zahn, die Melodien Nr. 2561.)

dor.

Va - ter un - ser im Him-mel-reich, der du uns al - le

heissest gleich Brü-der sein und dich ru - fen an und willt das Be - ten

von uns han, gieb, dass nicht bet al - lein der Mund, hilf,

dass es geh von Her-zens Grund.

25. Nun lob mein Seel den Herren. (Nach Wolff 1570, ganz gleichlautend mit dem Tenor in Hans Kugelmanns Tonsatz 1540.)

jon. *)



**))


 sein, mein, } hat dir dein Sünd ver-ge - ben und heilt dein Schwach - heit

***)

gross, er-rett' dein ar - mes Le - ben, nimmt dich in seinen Schoss,

†)

mit rech-tem Trost be-schüt - tet, ver-jüngt dem Ad - ler gleich;

++)

der Kön'gschafft Recht, be - hü - tet, die leiden in - - - - - seinem Reich.

*) Diese Note findet sich, weil nicht volksthümlich und schwierig einzusetzen, bald in *f* verwandelt.

**) Hier wurden Pausen ausgemerzt, die nur für den mehrstimmigen Satz H. Kugelmanns Bedeutung hatten.

**) Diese Zeile findet sich bald von dem Melisma (des Kontrapunktisten?) befreit und so gefasst:



was rhythmisch besser u.

und heilt dein Schwachheit gross,
volksthümlicher ist.

†) Bei Wolff steht f .

††) Dieses Melisma wurde bald vereinfacht in

in seim Reich.

Die Grundlage zu »Nun lob mein' Seel« bietet vielleicht folgende Melodie:

25a. Wer Gott recht will vertrauen. (Aus v. Winnenbergs »Christlichen Reuterliedern« 1582, hier nach Zahn. Nr. 5371.)

jon.



Wer Gott recht will ver - trau - en, be - ständig die - nen will, }
Muss al - lein auf ihn bau - en, set - zen kein an - der Ziel, }

denn dass er al - lein Her - re, al - lein der Ge - ber sei, der

uns ste - tig er - näh - re, kein Ab - gott mach da - bei.

26. Nun lasst uns den Leib begraben. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

jon.



1. Nun lasst uns den Leib be - gra - ben, da - ran wir kein Zwei -
8. Das helf uns Chri - stus un - ser Trost, der uns durch sein Blut

fel ha - ben, er wird am jü - ng - sten Tag auf - steh'n und
hat er - löst, von Fein - des G'walt und ew - ger Pein, ihm

*) *)

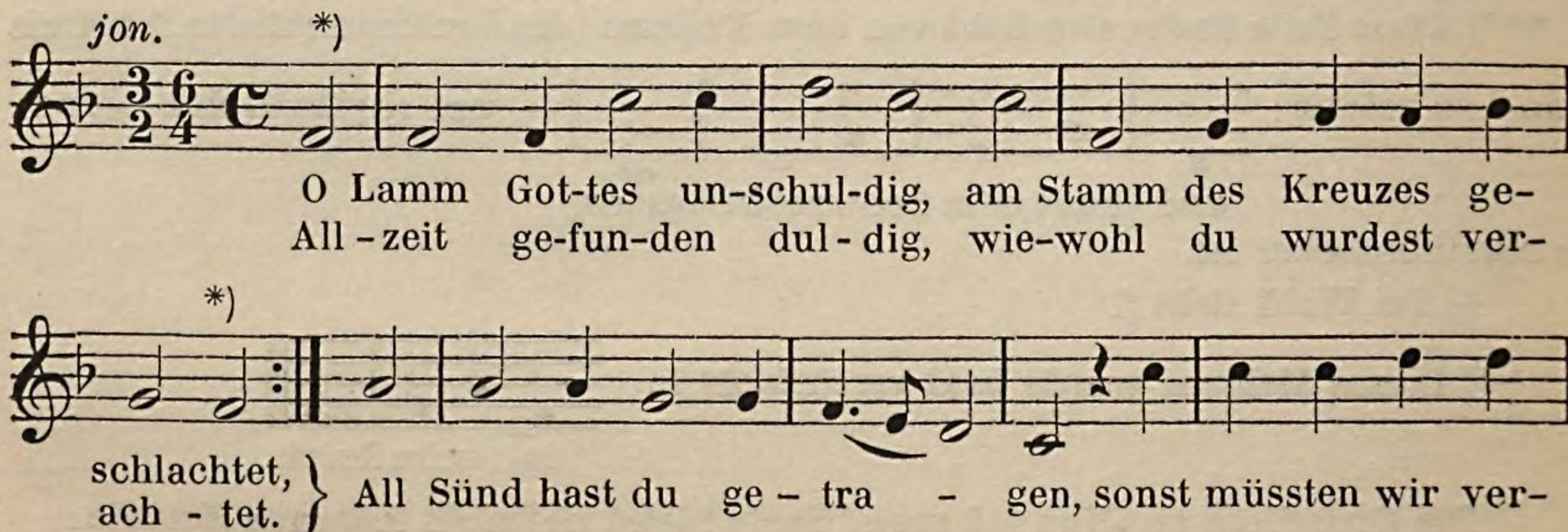
un - ver - wes - lich her - vor - geh'n.
sei Lob Preis und Ehr al - lein.

*) Hier stehen im H. G.-B. doppelt so lange Noten

Der Text des M. Weisse ist in seinem Versbau fast durchweg sehr holperig — an der Melodie lässt sich aber nichts ändern. Zu guten, wenigstens richtigen Versen, wie in der beigeetzten letzten Strophe, stimmt sie ganz gut.

27. O Lamm Gottes unschuldig. a) (Nach J. Spangenberg 1545.)

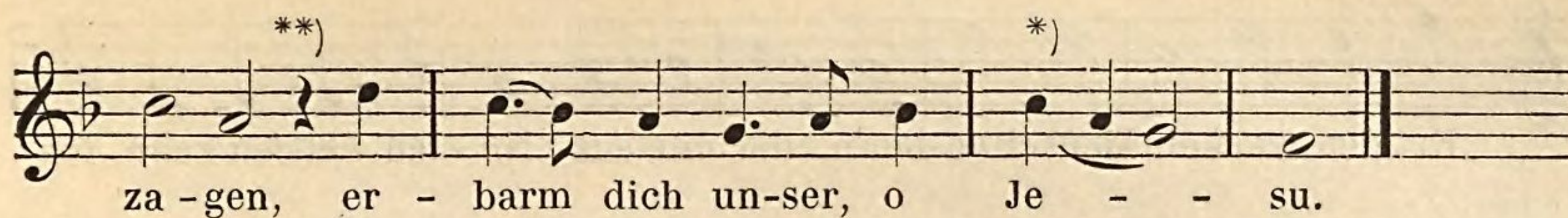
jon. *)



O Lamm Got - tes un - schul - dig, am Stamm des Kreuzes ge -
All - zeit ge - fun - den dul - dig, wie - wohl du wurdest ver -

*)

schlachtet, }
ach - tet. } All Sünd hast du ge - tra - gen, sonst müssten wir ver -



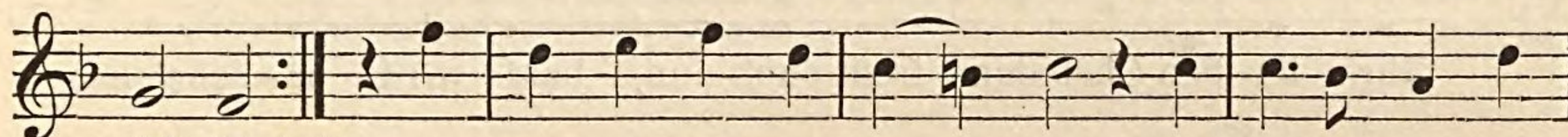
*) Diese Note wurde auf den halben Werth reducirt.

**) Diese Pause wurde eingeschoben.

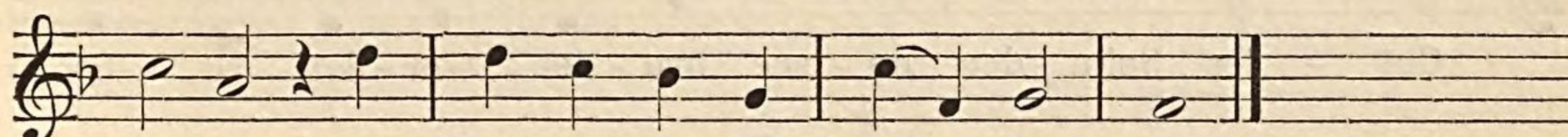
b) (Nach »Kirchengesäng ... mit 4 Stimmen ... Durch Cornelium Sigefridum« 1605.)



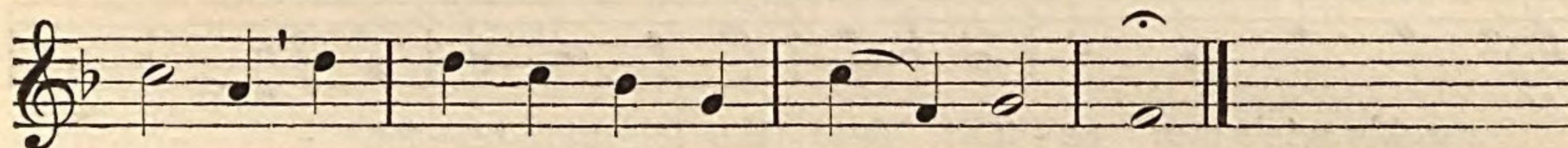
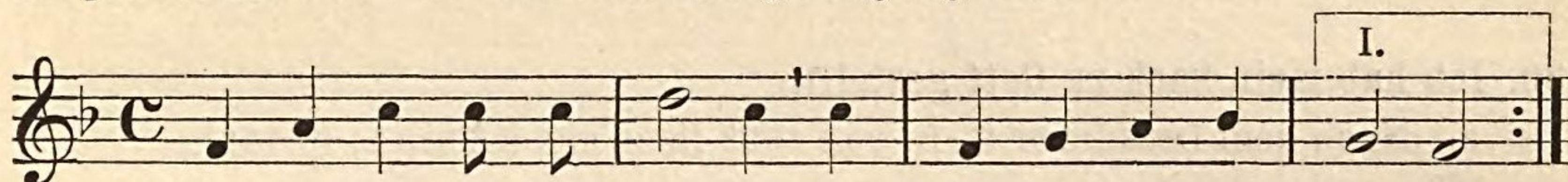
All-zeit ge - fun-den g'dul - dig, wie-wohl du warst ver-



ach - tet.



Entfernt man die Pausen und reducirt die Schlussnoten der Verszeilen, wie es z. B. in den Nürnberger »Kirchengesängen« 1560 zu finden ist, so dürfte sich die passendste Form für den Gemeindegesang ergeben.

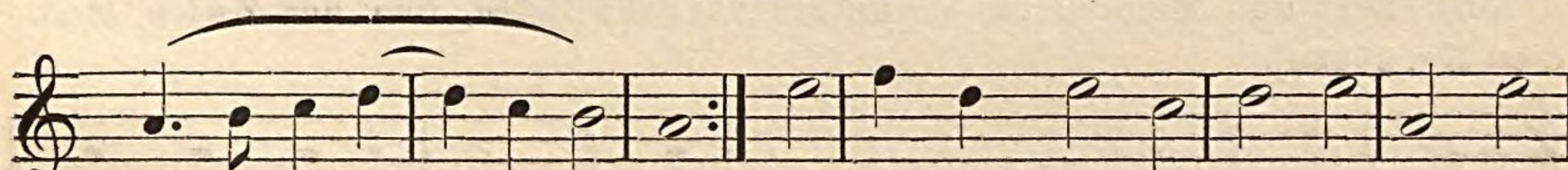


28. Allein zu dir Herr Jesu Christ. (Nach Babsts G.-B. 1545:

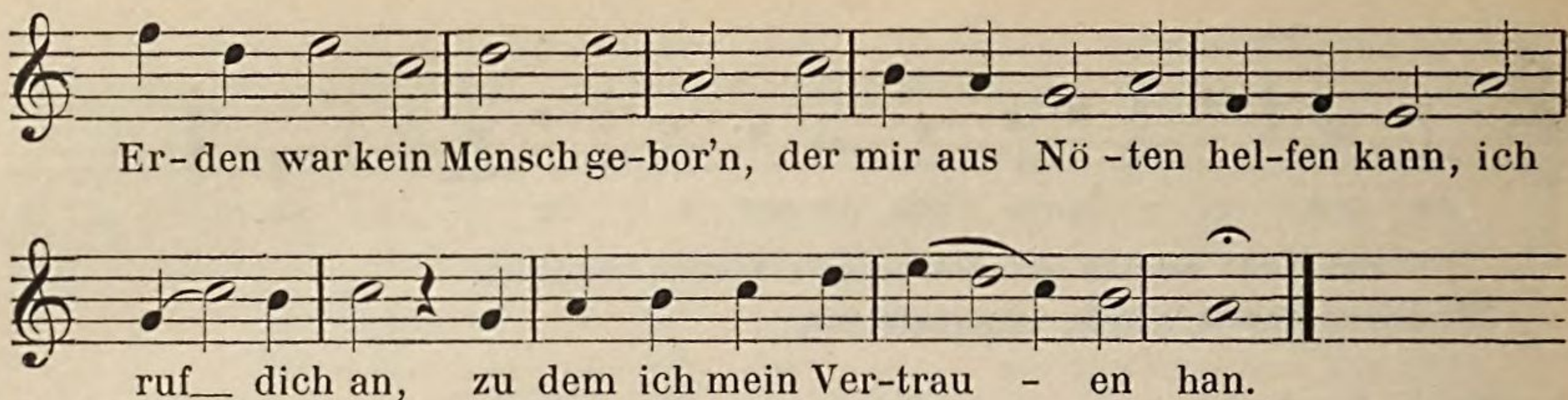
Ein gemeine beicht | in gesangs weise.)



Ich weiss, dass du mein Trö - - ster bist, kein Trost mag mir sonst



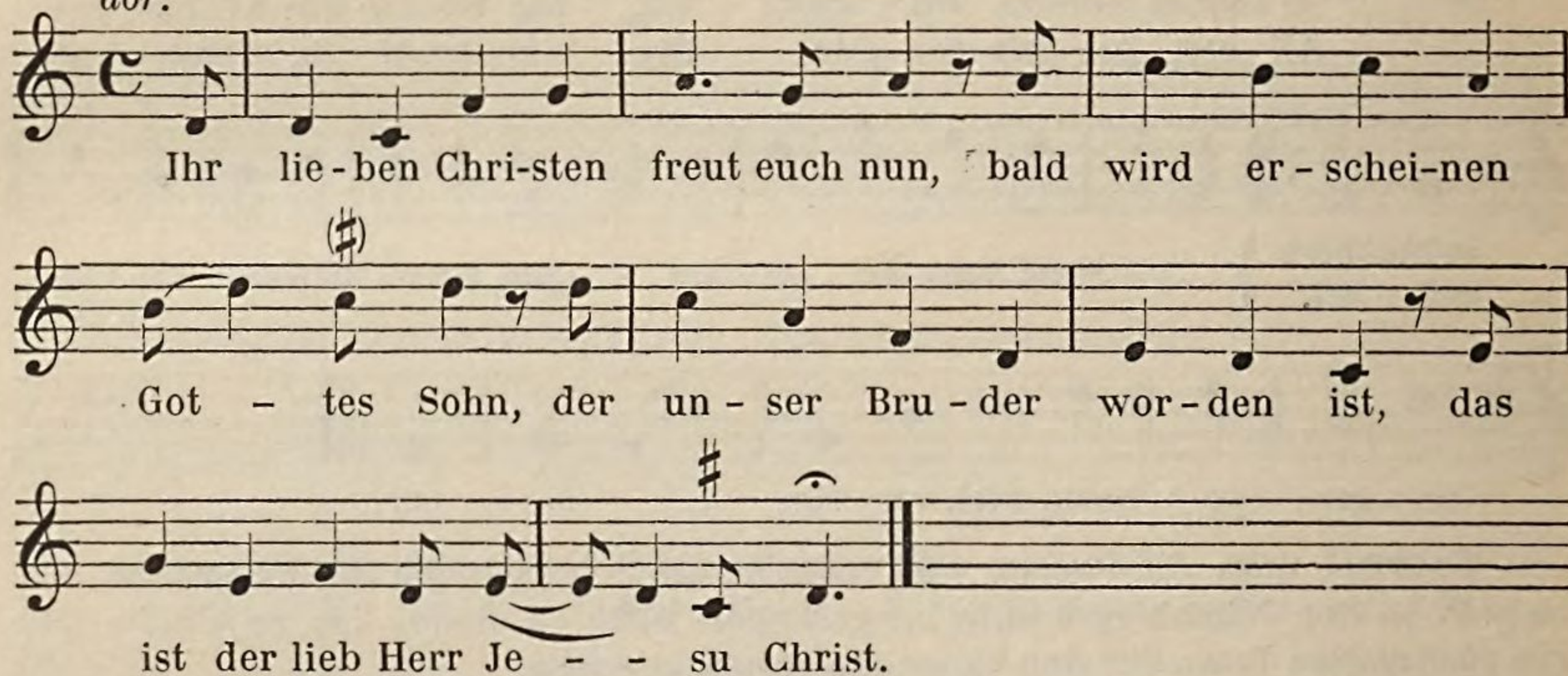
wer - - - - - den, }



Er-den war kein Mensch ge-bor'n, der mir aus Nö - ten hel-fen kann, ich
ruf_ dich an, zu dem ich mein Ver-trau - en han.

29. Ihr lieben Christen freut euch nun. (Aus Wolffs G.-B. 1570 :

»Ein ander Lied von dem jüngsten tag Erasm. Alberj.«
dor.



Ihr lie-ben Chri-sten freut euch nun, bald wird er-schei-nen
Got - tes Sohn, der un - ser Bru - der wor - den ist, das
ist der lieb Herr Je - - su Christ.

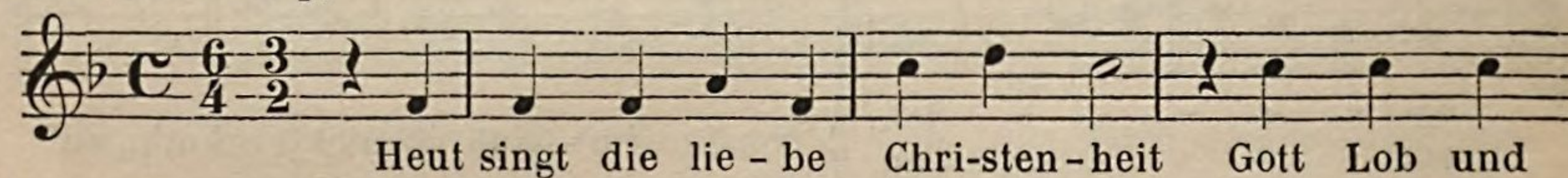
30. Ich hab mein Sach zu Gott gestellt.

a) (Nach dem Dresdener G.-B. von 1593 [hier aus Böhme, S. 750].)
jon.



Ich hab mein Sach zu Gott ge - stellt, der wirds wohl
mach'n, wie's ihm ge - fällt, dem thu ich mich be - feh - - - len;
mein Leib, mein Seel, mein Ehr und Gut, das hält Gott
stets in sei-ner Hut, hie und im e - wi-gen Le - ben.

b) (Text und Melodie aus »Sonntagevangelia 1560«, hier aus Zahn [Melo-
dien Nr. 2498a].)



Heut singt die lie - be Chri-sten-heit Gott Lob und

Preis in E - wig-keit und dankt ihm für sein Gü - te, dass
 *)
 er der lie-ben En - gel Schar er-schaffen hat, die im - mer-
 dar un - ser pfle - gen und hü - ten.

*) In den »Historien« notirt Hermann *g*, was auch einige spätere Gesangbücher annehmen.

31. Wenn mein Stündlein vorhanden ist I. (Aus Wolffs G.-B. 1570:

Ein Betlied zu Christo | vmb einen seligen abschied auss diesem leben |
 Nicolaus Herman | In der Melodey | Es ist das heyl vns | etc. Od.)

jon.

Wenn mein stündlein vor-han-den ist | Vnd soll hin-fahrn mein stras-
 *)
 sen | So gleit du mich Herr Jhe - su Christ | Mit hülff mich nicht ver-
 las - se | Mein seel an mei-nem lets - ten end | Be-fehl ich dir
 in dei - ne hend | Du wölst sie mir be - wah - - ren.

*) Hier habe ich gemäss den übrigen Einschnitten ebenfalls eine Semipausa eingesetzt. Uebrigens bleiben besser alle Pausen weg, wie in den vierstimmigen Bearbeitungen dieser und späterer Zeit z. B. bei Melchior Vulpus (nach dem Gothaer Cantional, Ausgabe 1657):

Wenn mein Stünd-lein vor-han-den ist und soll hin-fahr'n mein'
 Stras-se, so g'leit du mich Herr Je - su Christ, mit Hilf mich nicht ver-

las - se. Mein' Seel' an mei-nem letz-ten End be - fehl ich dir in
 dei - ne Händ, du wollst sie mir _____ be - wah - ren.

32. Herzlich lieb hab ich dich o Herr. (Nach B. Schmid, 2 Bücher einer künstlichen Tabulatur 1577, hier aus A. G. Ritter, zur Geschichte des Orgelspiels. 2 Bände, Leipzig 1884. Es ist hier nur der unsre Melodie kolorirende Diskant jenes 4 stimmigen Orgelsatzes abgedruckt.)

Diskant *jon.* $\wedge$

(Melodie)

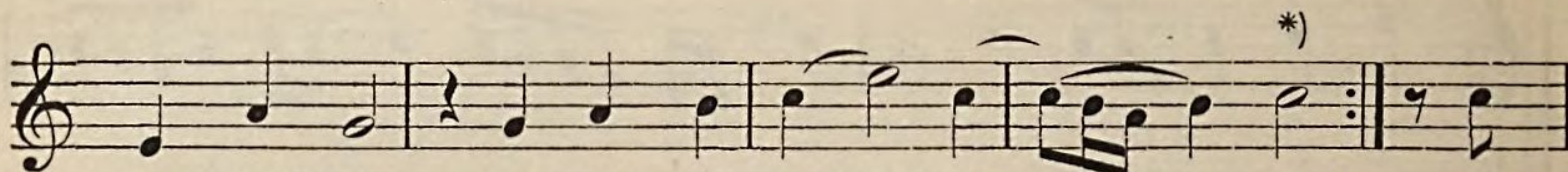
Diese Fassung der Melodie, wie die ganze Harmonisirung des Orgelsatzes beruht jedenfalls auf einem bei Calvisius 1597 auftretenden, aber allen Anzeichen nach viel älteren und somit nicht von Calvisius stammenden Tonsatz.†) Dem Volksgesang zusagender erscheint die Fassung der Melodie in einem 5stimmigen Tonsatz von Stobäus 1638 (Winterfeld II, Mus. Beil. Nr. 56):

†) Ein diesem sehr ähnlicher Tonsatz findet sich nach Zahns Mittheilung in: »Christliche Gesänge« Frankfurt a. d. Oder 1588.

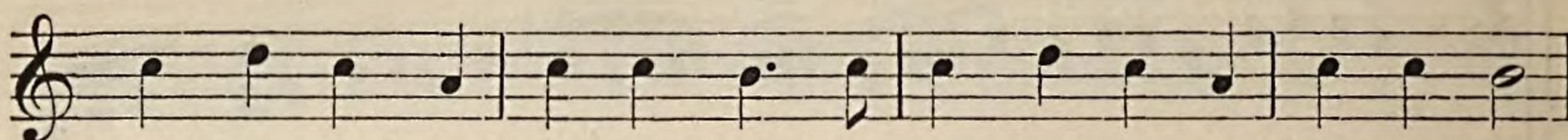
jon. (Die Noten hier in halber Mensur)



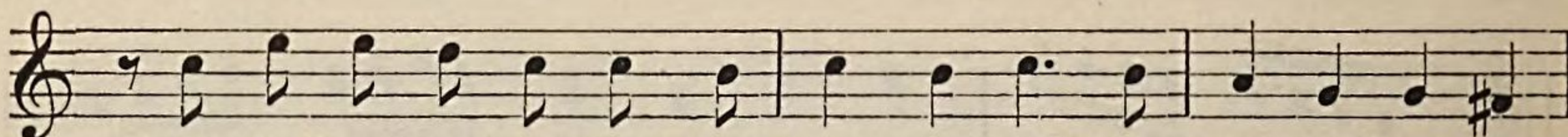
Herz-lich lieb hab ich dich, o Herr, ich bitt, wollst sein von
Die ganz Welt nicht er-freu-et mich, nach Himm'l und Erd nicht



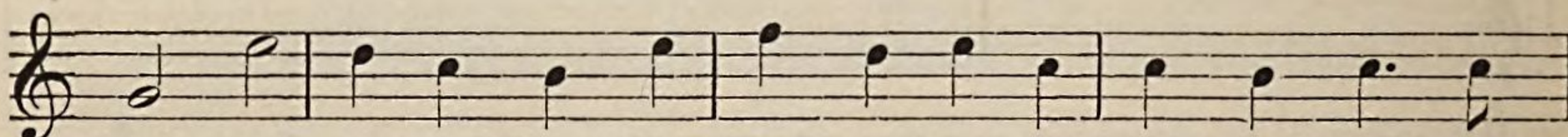
mir nicht fern mit dei-ner Huld und Gna - - de.) und
fra - ge ich, wenn ich nur, Herr, dich ha - - be,)



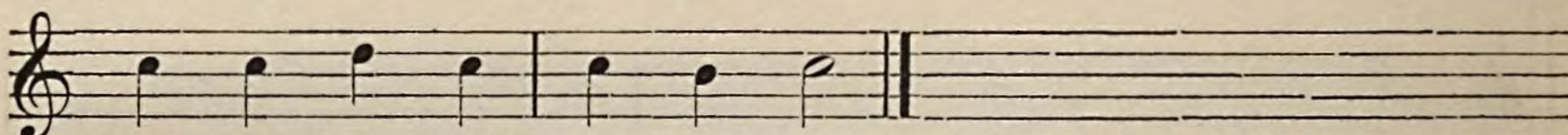
wenn mir gleich mein Herz zer-bricht, so bist doch du mein Zu-ver-sicht



mein Heil und mei-nes Her-zens Trost, der mich durch sein Blut hat er-



löst, Herr Je-su Christ, mein Gott und Herr, mein Gott und Herr, in



Schan-den lass mich nim-mer-mehr. *) Das 2. Mal nur $\frac{1}{4}$ zu halten.

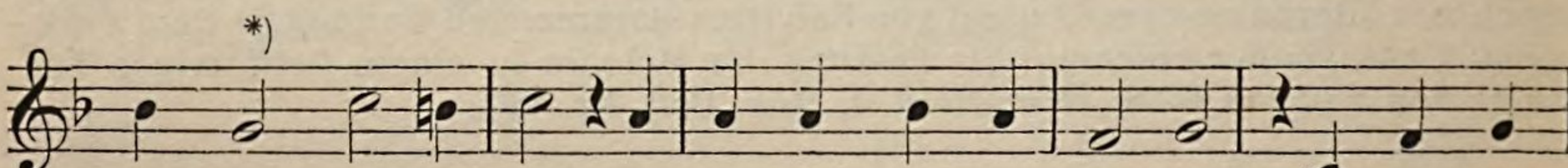
Aus diesen beiden mag die rhythmische Fassung, wie sie das bayr. Choralbuch (1854) bietet, gewonnen worden sein.

33. In dich hab ich gehoffet Herr. (Nach Sethus Calvisius »Hymni latini et germanici« . . . 1594. Hier aus Tucher, Schatz des evang. Kirchengesanges II. S. 87, aber mit Noten von halber Mensur.)

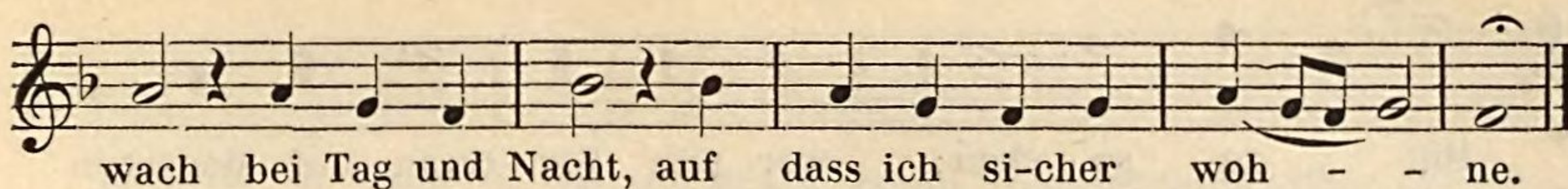
jon.



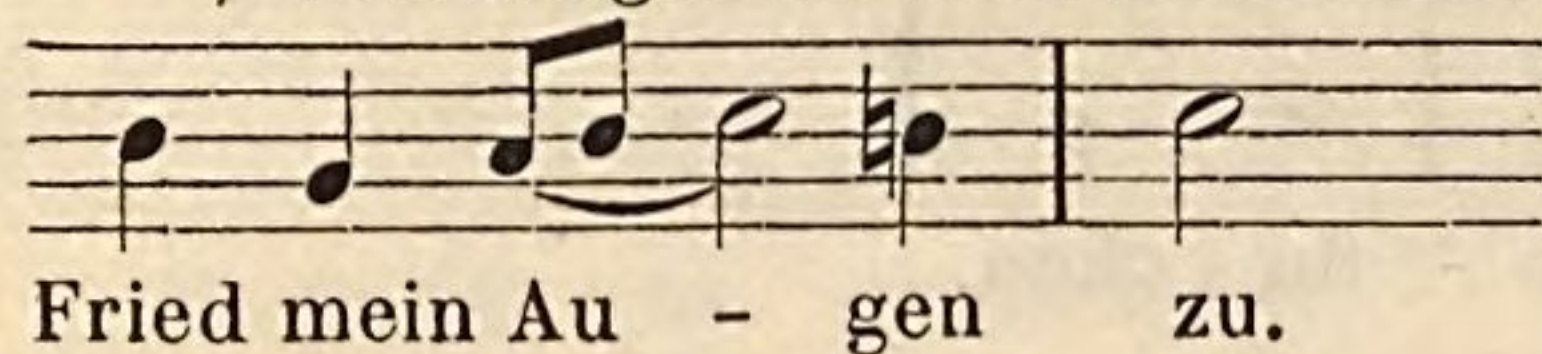
Mit mei-nem Gott ——— geh ich zur Ruh und thu in



Fried' mein' Au-gen zu; ach Gott ins Himmels Thro-ne, ü-ber uns

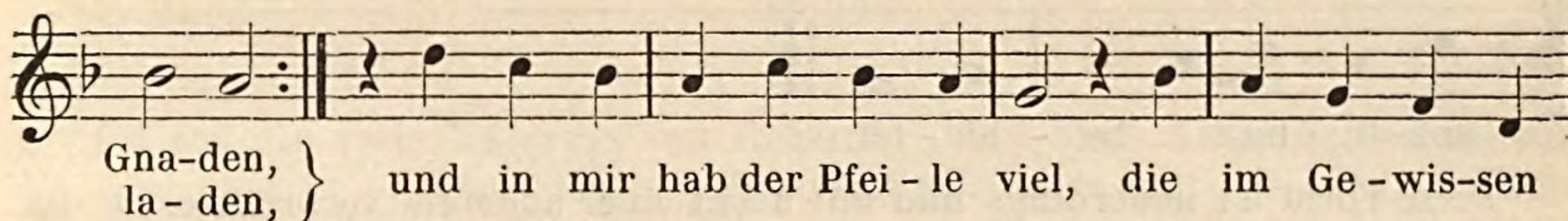
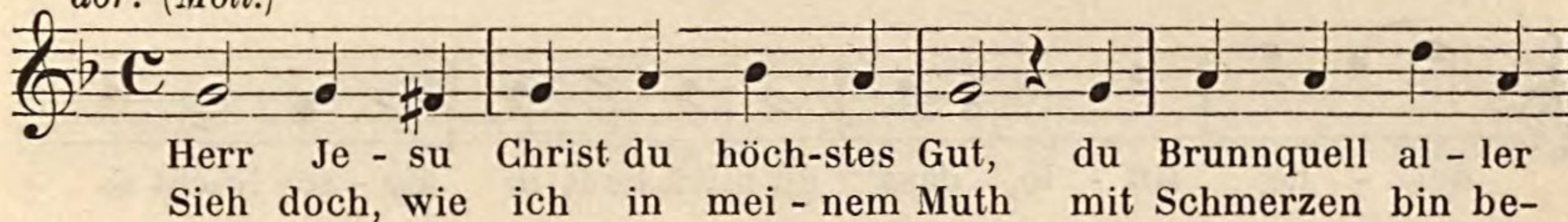


*) Von Crüger in volksthümlicher Weise geändert:

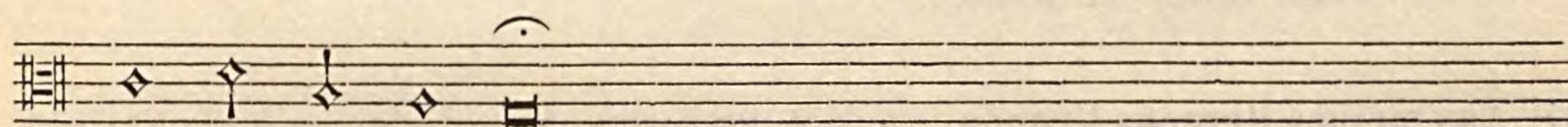
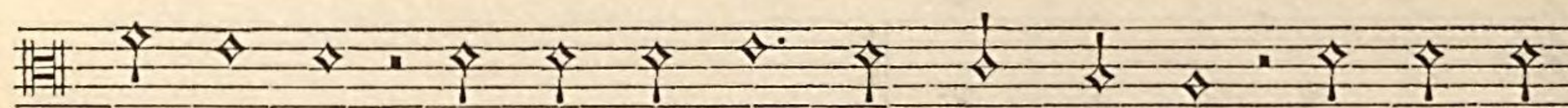
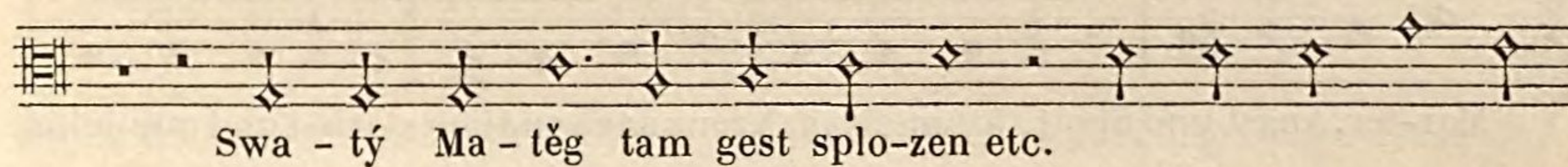


34. Wenn mein Stündlein vorhanden ist II. (Nach M. Prätorius »Musae Sioniae« 1609 und 1640 bei Tucher, Schatz II. S. 151, mit dem originalen Text, daraus hier, aber in Noten von halber Mensur und mit dem jetzt gebräuchlichen Text.)

dor. (Moll.)

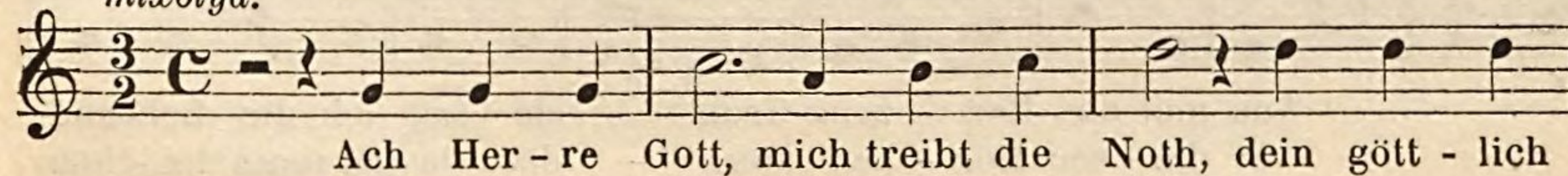


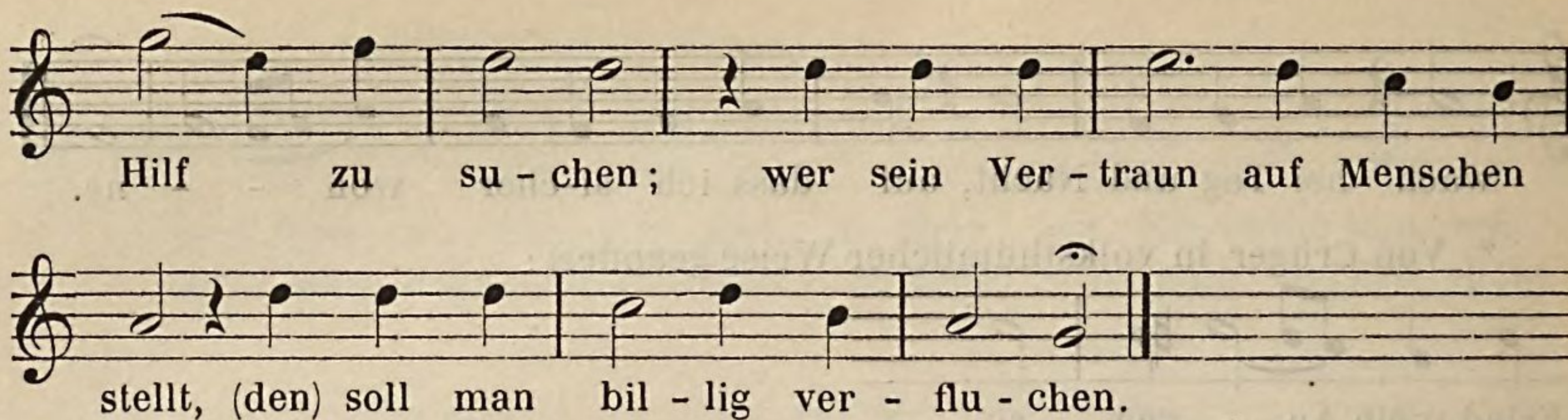
35. Ach Herre Gott mich treibt die Noth. (Nach einem böhmischen Gesangbuch »Cancional . . . od Ssimona Lomnického . . . 1595 S. 114, Nr. 14: »Pýseň o Swatém Matěgi Apposstollů Páně | Hystoricka. Yako: Ach Herre Gott mich treibt die not« etc.)



Uebertragen und der originale Text beige setzt:

mixolyd.

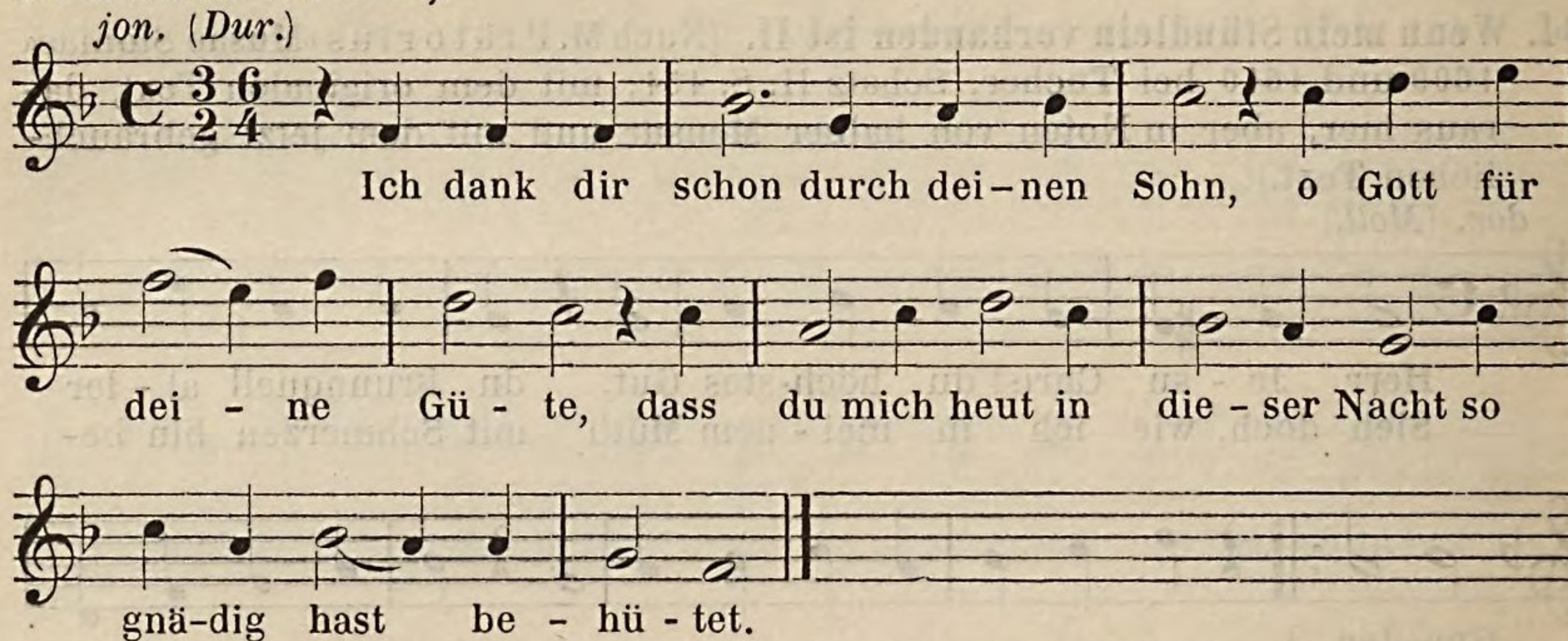




Hilf zu su - chen; wer sein Ver - traun auf Menschen
stellt, (den) soll man bil - lig ver - flu - chen.

Darnach bei M. Prätorius 1610 vierstimmig mit folgendem Sopran (s. Zahn, die Melodien Nr. 247b).

jon. (Dur.)



Ich dank dir schon durch dei - nen Sohn, o Gott für
dei - ne Gü - te, dass du mich heut in die - ser Nacht so
gnä - dig hast be - hü - tet.

Diese Form ist neuerdings und mit Recht einer anderen, verbreiteteren, die zuerst im Gothaer Cantional 1648 erscheint, wieder vorgezogen worden.

36. Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott. (Bei J. Eccard 1597, hier aus Zahn, die Melodien etc. Nr. 423.)

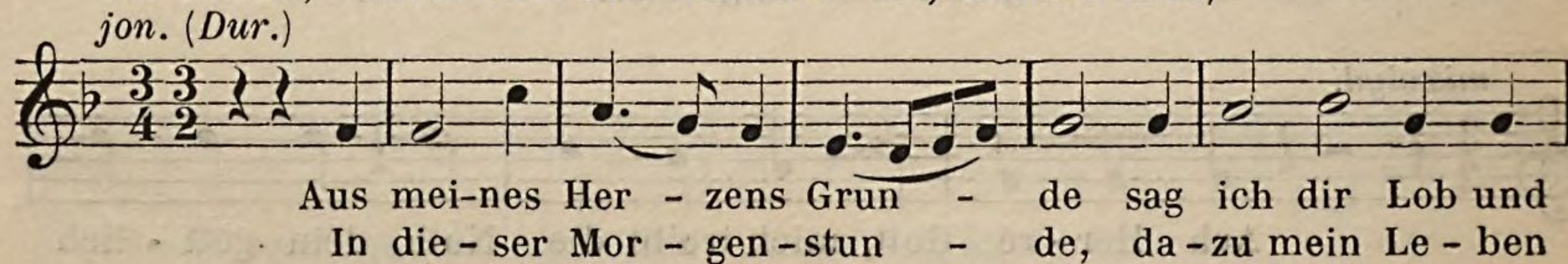
jon.



Herr Je - su Christ —, wahr Mensch und Gott, der du littst
Mar - ter, Angst und Spott, für mich am Kreuz auch endlich starbst und mir deins
Va - ters Huld er - warbst.

37. Aus meines Herzens Grunde. (Aus M. Prätorius, Musae Sioniae VIII. Nr. 253 bei Böhme, altdeutsches Liederbuch S. 754, darnach hier.)

jon. (Dur.)



Aus mei - nes Her - zens Grun - de sag ich dir Lob und
In die - ser Mor - gen - stun - de, da - zu mein Le - ben

*) *)

Dank, } o Gott in deinem Thron, dir zu Lob, Preis und Eh-ren durch
lang, }

Christum, un - sern Her - ren, sein ein - ge - bor-nen Sohn.

*) Hier sind Pausen nöthig, wenn der rhythmische Bau nicht leiden soll, also:

F.

I. M. Luther.

1. Lied auf die zwei Märtyrer von Brüssel. (Nach dem Erfurter Enchiridion »gedruckt in der Permenter gassen zum Ferbe Fass« 1524; hier von jonisch auf *F* nach jonisch auf *C* versetzt.)
jon.

Ein neu - es Lied wir he - ben an, das
Zu sin - gen was Gott hat ge - than zu

walt Gott un-ser Her - re, } zu Brüssel in dem Nie-der-land wohl
sei - nem Lob und Eh - re, }

durch zwei jun - ge Kna - - ben hat er sein Wun-der-

macht be - kannt, die er mit sei-nen Ga - - ben so

bei Walther 1524 lautet der Schluss:

reichlich hat ge - zie - ret. so reichlich hat ge - zie - ret.

In allen späteren Gesangbüchern schliesst das Lied wie bei Walther in mixolydischer Tonart ab.

2. Ein feste Burg ist unser Gott.

(Psalm XLVI. Deus noster refugium etc. D. Mart. Luther. Wolff 1570.)
(Hier von *F* nach *C* versetzt.)

jon.

Ein fes - te Burg ist un - - ser Gott ein' gu - te
Er hilft uns frei aus al - - ler Noth die uns jetzt

Wehr und Waf - - fen, } Der alt' bö - - se
hat be - trof - - fen. }

**)

Feind, mit Ernst ers jetzt meint, gross Macht und viel List sein grausam

Rüs-tung ist, auf Erd ist nicht seins Glei - - chen.

3. Vom Himmel hoch (II.) (»Ein Kinderlied | auff die Weihnachten | vom kind-
lein Jhesu auss dem 2. Cap. des Euangelii S. Luc. gezogen | D. M. Luth. Schu-
mann 1539, Wolff 1570«, hier von *F* nach *C* versetzt.)

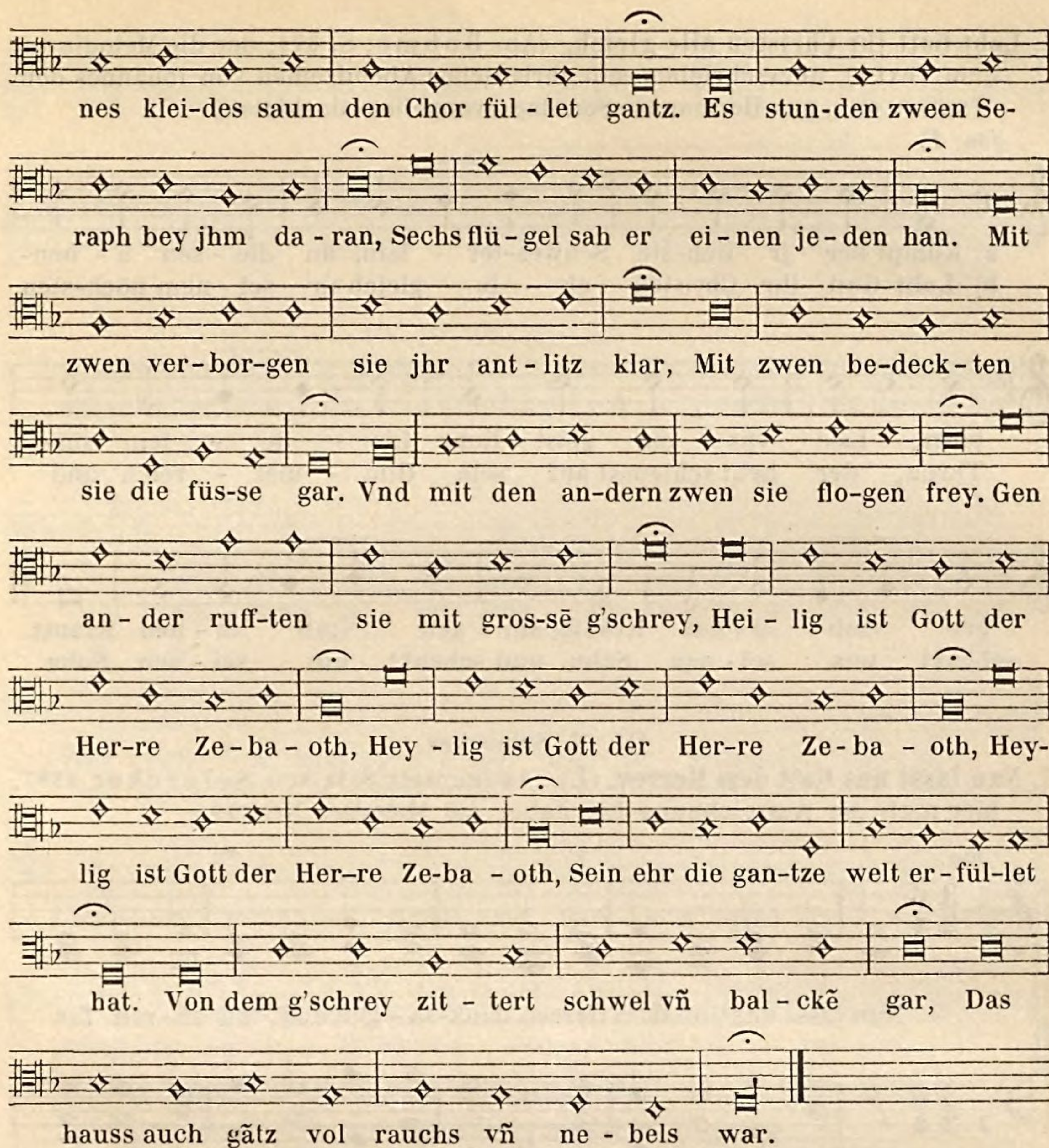
jon.

Vom Him-mel hoch da komm' ich her, ich bring euch gu - te
neu-e Mähr, der gu - ten Mähr bring ich so viel da - von ich sing'n und
sa - gen will.

4. Jesaja dem Propheten. (Aus Wolffs G.-B. 1570:
Das Teutsche Sanctus D. Martin Luther.)

jon.

Je - sai-a dem Pro-phe-ten das geschach, Dass er im geist den
Herren sit-zen sah, Auff ei-nem ho-hen thron in hel-lem glantz Sei-



nes klei-des saum den Chor fül - let gantz. Es stun-den zween Se-
raph bey jhm da - ran, Sechs flü - gel sah er ei - nen je - den han. Mit
zween ver - bor - gen sie jhr ant - litz klar, Mit zween be - deck - ten
sie die füs - se gar. Vnd mit den an - dern zween sie flo - gen frey. Gen
an - der ruff - ten sie mit gros - sē g'schrey, Hei - lig ist Gott der
Her - re Ze - ba - oth, Hey - lig ist Gott der Her - re Ze - ba - oth, Hey -
lig ist Gott der Her - re Ze - ba - oth, Sein ehr die gan - tze welt er - fül - let
hat. Von dem g'schrey zit - tert schwel vñ bal - ckē gar, Das
hauss auch gätz vol rauchs vñ ne - bels war.

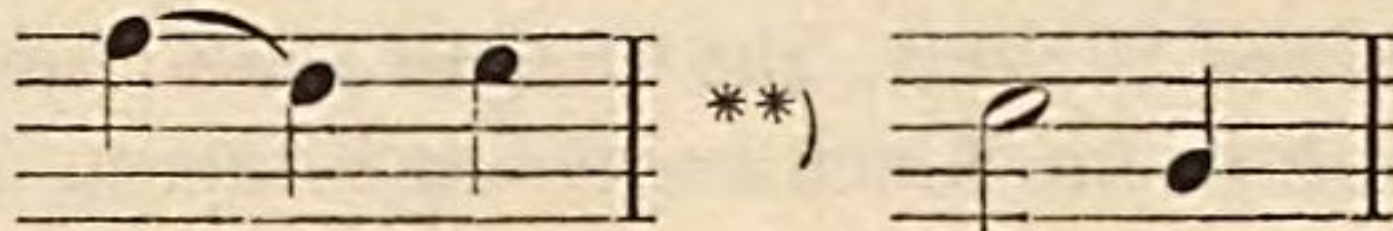
II. N. Hermann.

5. Erschienen ist der herrlich Tag. (Aus N. Hermann »Sonntagsevangelia 1560«; hier nach der Mittheilung bei Zahn, Nr. 1743.)
dor.



Er-schienen ist der herr - lich Tag, dran sich Nie-mand g'nug
freu - en mag, Christ un - ser Herr hat tri - umphirt, all
sein Feind er ge - fan - gen führt. Hal - le - lu - ja.

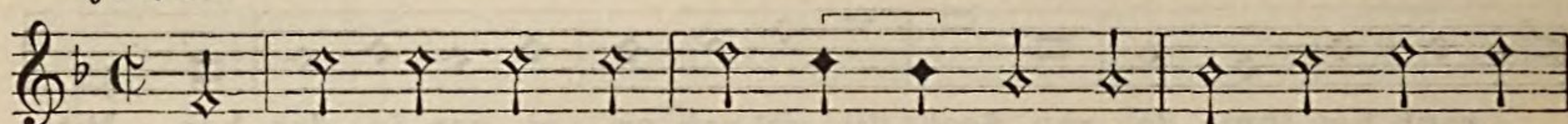
*) Später vereinfacht



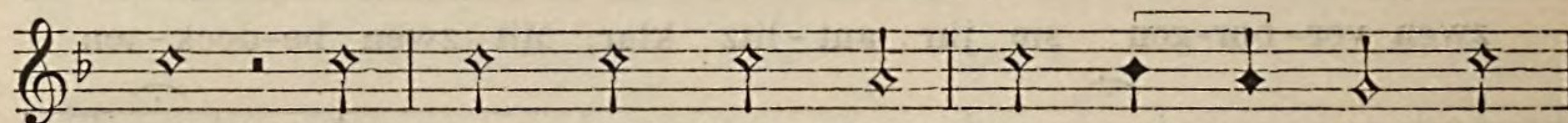
**)

6. Lobt Gott ihr Christen alle gleich. (Aus Böhme, S. 371, der die Melodie mit dem Text a), überschrieben »ein christlicher Abendreihen von Johannes dem Täufer« etc., aus Hermanns »Sonntagsevangelien« darbietet.)

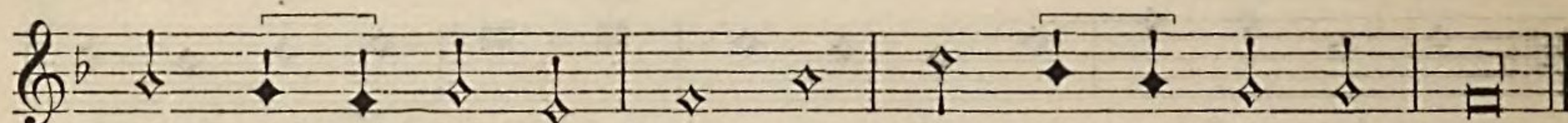
jon. F.



a) Kompt her jr lieb-ste Schwes-ter - lein, an die - sen a - ben-
b) Lobt Gott ihr Christen al - le gleich in sei - nem höch-sten



tantz, Last vns ein geist - liches Lie - de - lein sin-
Thron, der heut schleusst auf sein Him - mel - reich und



gen vmb ei - nen Krantz, sin - gen vmb ei - nen Krantz.
schenkt uns sei - nen Sohn, und schenkt uns sei - nen Sohn.

III. N. Selnecker.

7. Nun lasst uns Gott dem Herren. (I.) (4 stimmiger Satz von Selnecker 1587, hier nach der Aufzeichnung bei Zahn, die Melodien Nr. 159.)

jon. *) *)

Nun lasst uns Gott dem Herren dank-sa - gen und ihn eh - ren für

*) (zu wiederholen)

al - le sei - ne Ga - ben, die wir em - pfan - gen ha - ben.

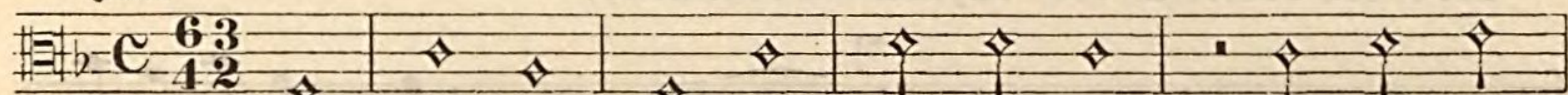
Manche Melodie- und Gesangbücher dieser und späterer Zeit bringen den Tenor dieses Satzes als Melodie. Der Monotonie, welche die im Diskant liegende Melodie an einigen Stellen *) zeigt, hat Crüger 1649 abgeholfen, und seine Fassung derselben hat allenthalben im Kirchengesang Eingang gefunden:



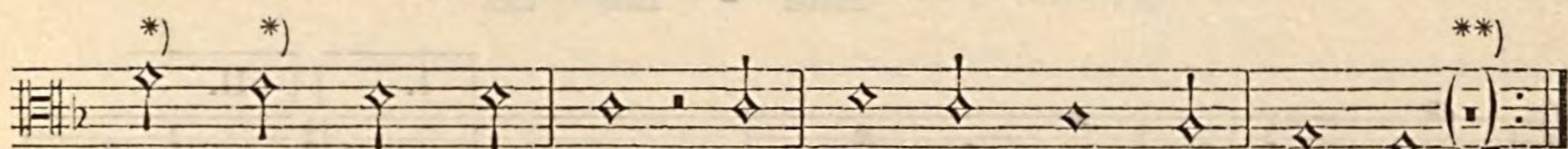
IV. Ph. Nicolai.

8. Wie schön leuchtet der Morgenstern. (Aus Ph. Nicolais »Frewden Spiegel«, Ausgabe von 1626.) Ein Geistlich Braut Lied etc. gestellet vber den 45. Psalm etc. D. Philippus Nicolai.

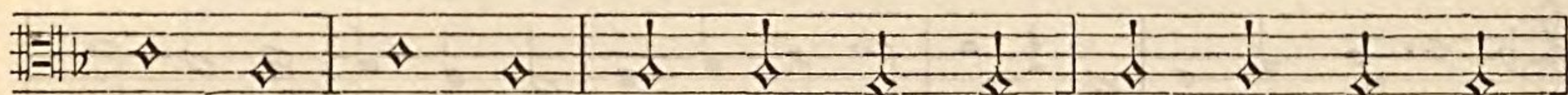
jon.



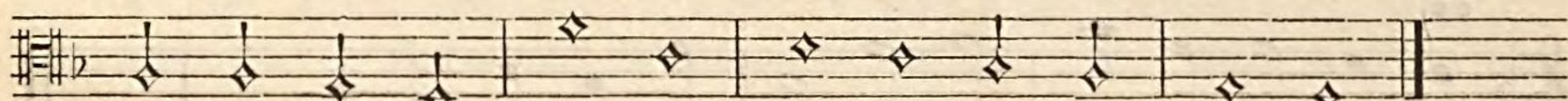
Wie schön leuch - tet der Mor - genstern | Voll Gnad vnd
Du Sohn Da - vids | auss Ja - cobs Stamm | Mein Kö - nig



War - heit von dem Herrn | Die süs - se Wurt - zel Jes - se
vnd mein Bräu - ti - gam | Hast mir mein Hertz be - ses - sen |



Lieb - lich freund - lich | Schön vnd herr - lich | Gross vnd ehr - lich



Reich von Ga - ben | Hoch vnd sehr prächtig er - ha - ben.

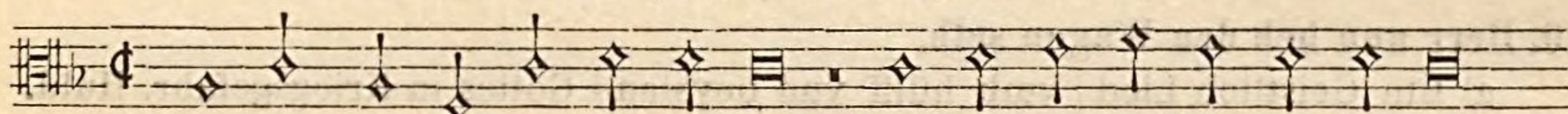
*) Diese beiden Noten wurden später in doppelt so lange verwandelt.

**) Diese Pause ist nur auf die Wiederholung zu beziehen.

Rhythmische Vorzeichen und selbstverständlich Taktstriche sind im Original nicht angegeben.

Diese Melodie stützt sich in den ersten beiden Zeilen auf folgende ältere, 1538 schon gedruckte:

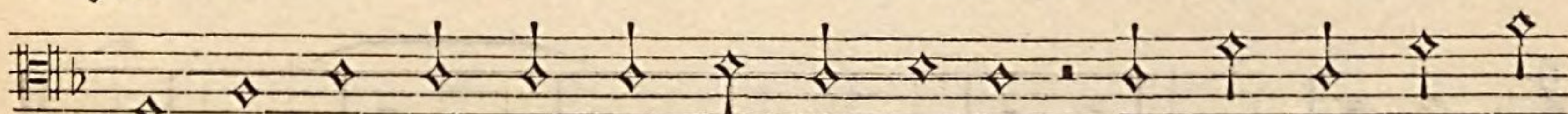
Psalm C. (Aus Wolffs G.-B. 1570.)



Jauchzet dem Herren al - le land | Dann er thut al - len den beystand etc.

9. Wachet auf ruft uns die Stimme. (Aus der gleichen Quelle.) Ein anderes von der Stimme zu Mitternacht etc D. Philippus Nicolai.

jon.



Wa - chet auff | rufft vns die Stim - - me | Der Wächter sehr hoch
Mit - ternacht heisst die - se Stund - - te | Sie ruf - fen vns mit

auff der Zin - nen | Wach auff du Statt Je - ru - sa - lem. } Wol-auff |
 hel - lem Mun - de | Wo seyd jhr klu-gen Jung-fra-wen? }

der Bräutigam kompt | Steht auff | die Lam-pen nimpt. Hal - le - lu - ja |

Macht euch be - reit | Zu der Hochzeit | Ihr müs-set jhm ent-ge-gen gehn.

Bei Jacob Prätorius 1604 rhythmisch rektificirt:

*)

Stim - me der

I. II.

macht

**)

euch be - reit zu der Hochzeit ihr

Später: *) **)

Stimme der euch be - reit zu der Hochzeit, ihr

V. U. Zwingli.

10. Herr nun heb den Wagen selb.

a) Ein Geistlich Lied | vmb hülff vnd beystand Gottes in Kriegsgefahr. Huld.
 Z. (Nach dem Heidelberger G.-B. 1573.)

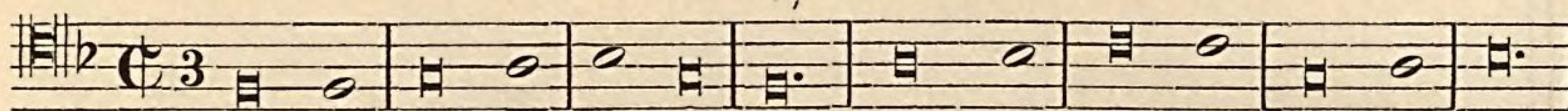
jon.

Herr nun heb den Wagen selb, selb wird sonst all un-ser Fahrt, das bringt

Lust der | Wi-der-part, die dich ver-acht' so fre - - ventlich.

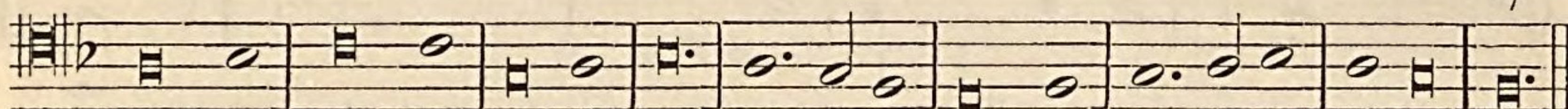
- b) Dasselbe nach der Notirung bei G. Weber, H. Zwingli, Zürich 1884, welche basirt auf einem späteren Drucke »Psalmen Davids, Kirchengesang und geistliche Lieder . . . 1588« (Zürich?).

*)



Herr nun heb den Wa-gen selb, schelb wirt sust all vn - ser fart,

*)



das brächt lust der wi - derpart, die dich veracht so freventlich.

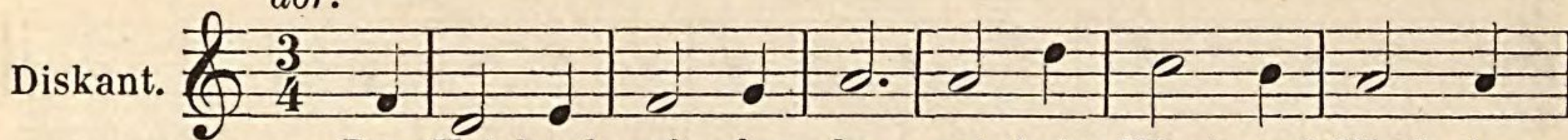
*) Fehlt in der Notirung bei Weber der Punkt, der gemäss der Notirung bei Fahrt, ... part hier auch zu setzen ist.

G.

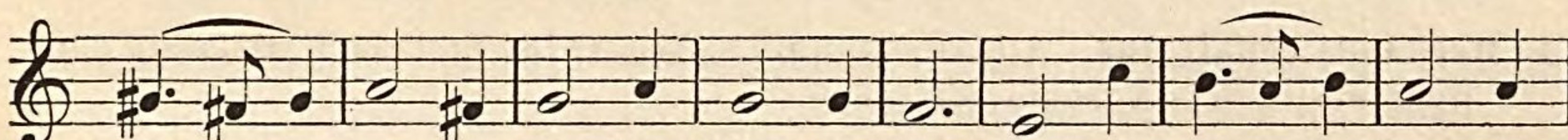
I. Joachim (Möller) von Burck.

1. Der Heiland offenbaret. (Aus »30 geistliche Lieder« 1594; nach einer Ausgabe von 1626.)

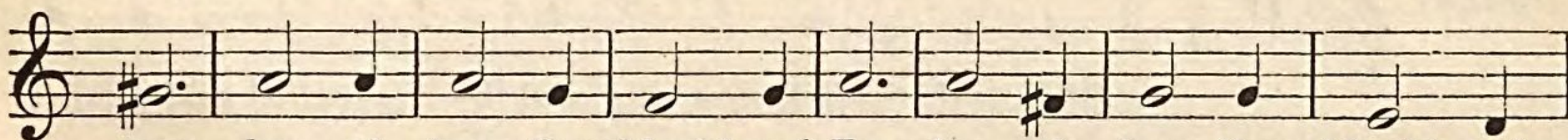
dor.



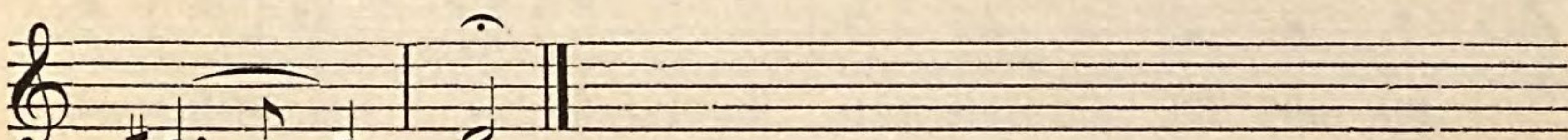
Der Hei-land of - fen - ba - ret, kein Wort noch Werk je



spa - - ret, fer-ner be-kannt zu wer - den, zu wer - den, zu



wer - den al - lem Geschlecht auf Er - den, al - lem Ge - schlecht auf



Er - - - den.

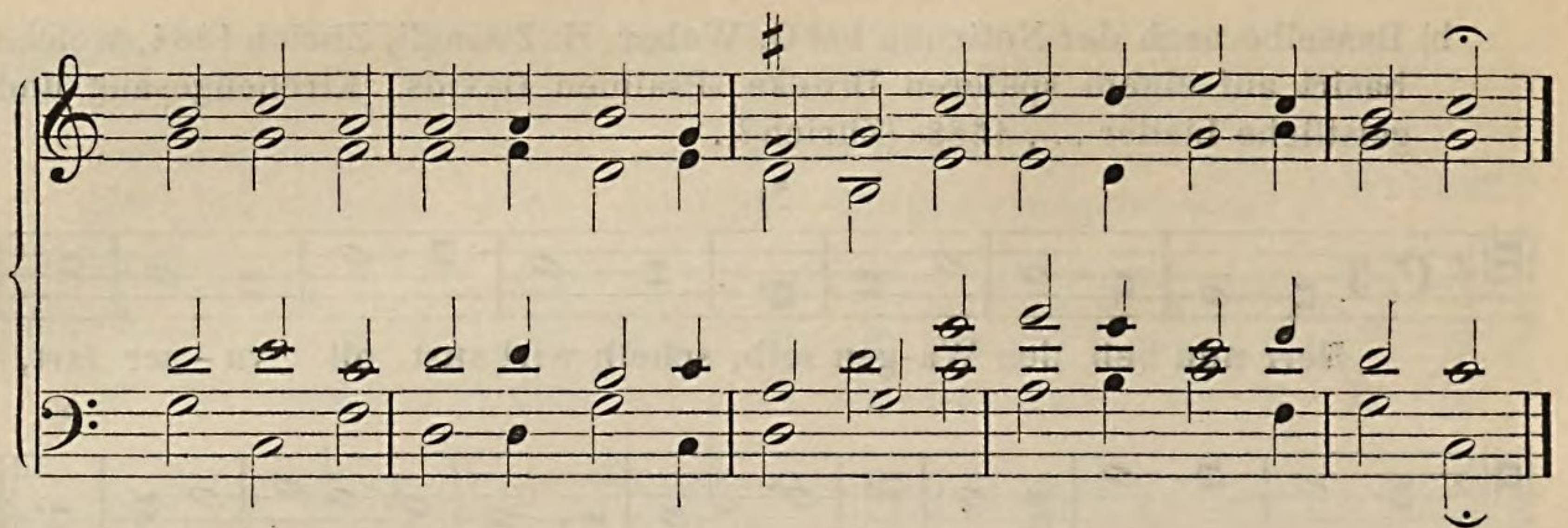
2. Nun lasst uns Gott dem Herren. (II.) (1575, hier aus Zahn, die Melodien Nr. 156.)

jon.

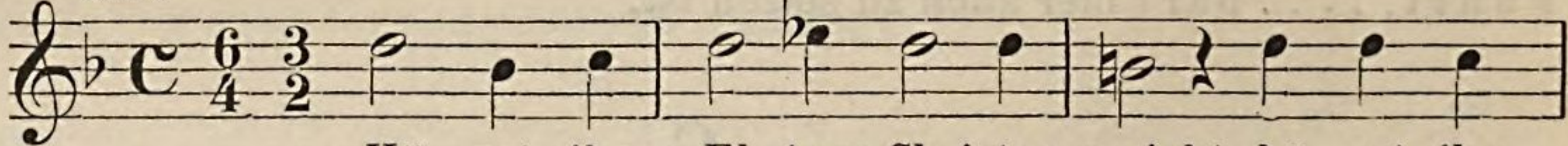
Diskant.
Alt.

Nun lasst uns Gott dem Her-ren etc.

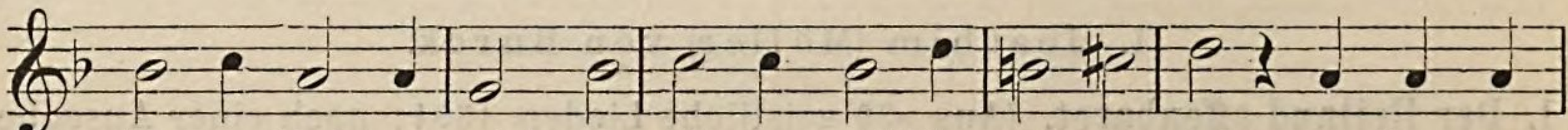
Tenor.
Bass.



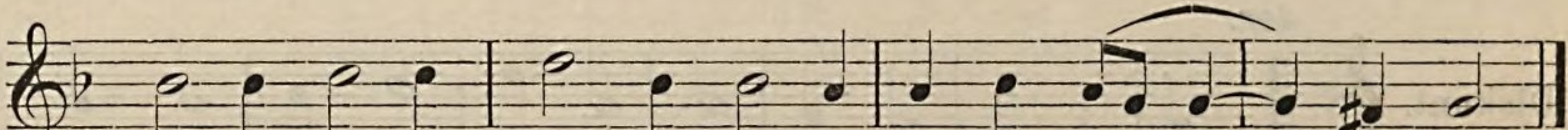
3. Höret ihr Eltern. (Aus »Crepundia sacra« 1578, nach einer Ausgabe von 1626.)

dor.
Diskant. 

Hö - ret ihr El-tern Christus spricht, hö - ret ihr

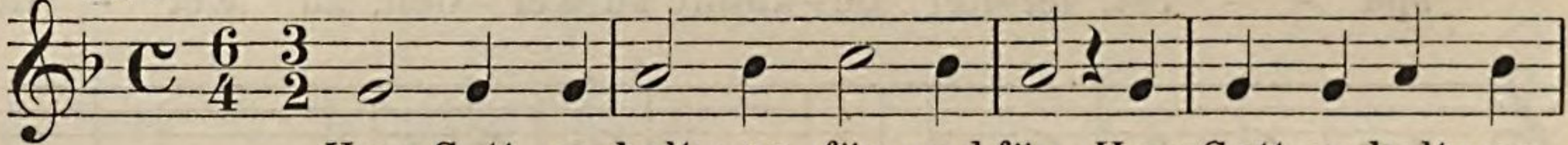


El-tern Christus spricht: den Kindern sollt ihr weh-ren nicht, son-dern sie

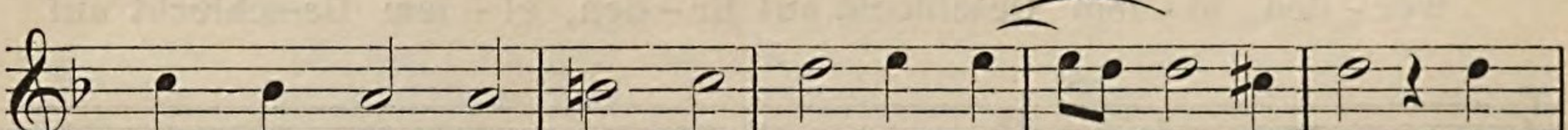


las-sen zu ihm komm'n, dass sie von ihm werd'n auf - - ge-nomm'n.

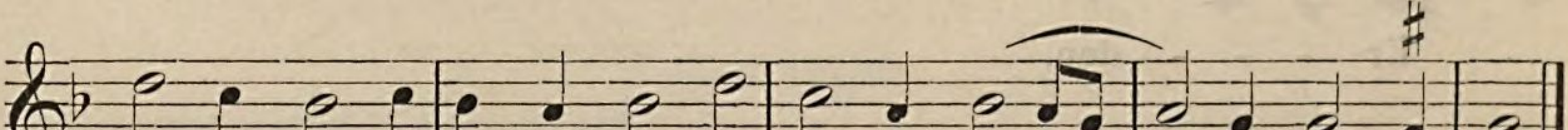
4. Herr Gott erhalt uns. (Aus »Crepundia sacra« 1578; hier nach »Dreissig geistliche Festlieder« Ausgabe von 1626.)

dor.
Diskant. 

Herr Gott er-halt uns für und für, Herr Gott er-halt uns

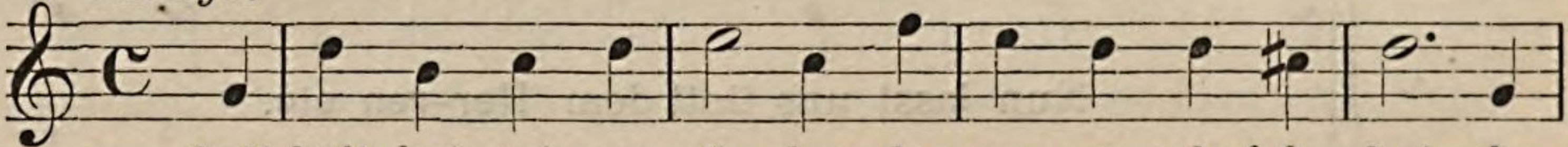


für und für die schlech-te Ka-te-chis - - mus-lehr, der

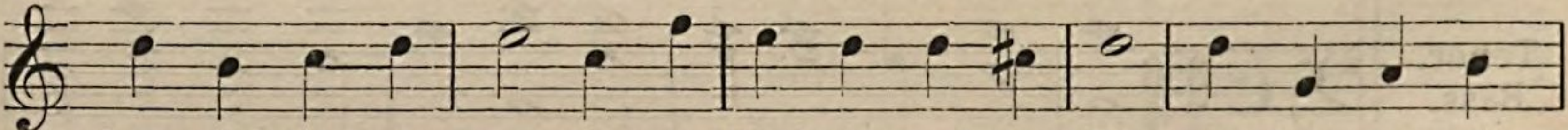


jun-gen ein-fäl-ti-gen Welt durch deinen Lu - - ther für-ge-stellt.

5. Gott hält bei seinem Orden. (»Geistliche Lieder« von Helmbold 1575.)

mixolyd.
Diskant. 

Gott hält bei sei-nem Or-den, den er ge-schaf-fen hat, eh-



dann viel Menschen wor-den der Welt am sechsten Tag. A-dam war al-

lein, Gott sprach: er soll's nicht blei-ben, wir wol-len ihn be - wei-ben, zwei
soll'n bei - nan - der sein.

II. Johannes Eccard.

1. Freut euch ihr Christen alle. (1598, hier aus Winterfeld II, Musik-Beilage Nr. 223.)

dor.

Diskant.

Freut euch ihr Chri-sten al-le der Siegsfürst Je-sus
Gen Him - mel fährt mit Schalle, weil er er-stan-den

I. II.

Christ ist, } er - lö - set uns aus Pein, den Teu-fel ü - ber-win-
det, mit Gott uns recht ver - bin-det, wer wollt nicht fröhlich sein!

2. Der heilig Geist vom Himmel kam. (1585 [?] 1594, hier aus Winterfeld I, Mus. Beil. Nr. 114.)

jon. (Dur.)

Der hei-lig Geist vom Himmel kam, mit Brausen das ganz Haus einnahm,

da-rin die Jün-ger sa - ssen, Gott wollt' sie nicht verlas - sen,

o welch ein se - lig Fest, o welch ein se - lig Fest

ist der Pfin-gest-tag ge-west, Gott sen - de noch jetz-

und in un - ser Herz und Mund den heil - gen Geist,

das sei ja, das sei ja, das sei ja, so

sing'n wir Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - ja.

*) Bei Winterfeld steht hier statt *d* ein *f*, wodurch sich eine doppelte fehlerhafte Fortschreitung (mit dem Bass) ergibt, in meiner Ausgabe von 1626 steht *d*, dem freilich eine ganz falsche Note (*c*) folgt, aber offenbar — wie die Winterfeldsche Note — ein Druckfehler ist.

3. Weil unser Trost der Herre Christ. (1598; hier aus Zahn, die Melodien, Nr. 2616a.)

jon.

Weil un-ser Trost der Her - re Christ, an die-sem Tag er-stan-den
ist, freutsich die gan - ze Chri-sten-heit und sagt ihm Dank zu je - der
Zeit; all Kre - a - tu-ren gross und klein jetzt mit dem
Schöp - fer fröh-lich sein.

4. Zu dieser österlichen Zeit. (1585[?], 1594; Diskantmelodie 1575, der Tonsatz hier nach einer Ausgabe von 1626.)

jon. (Dur).

Diskant.
Alt.

Zu die-ser ö - ster - li - chen Zeit lasst

Tenor.
Bass.

fah - ren al - - le Trau - rig-keit, ihr müh-se - li - gen Sün-

- - der; Gott hat ge - than gross Wun - der. Sprech im

Glau-ben mit Freu - den ja, ja, ja und sin - get Al -
le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

5. Ihr Alten pflegt zu sagen. (»III Odae Helmboldi« 1574; hier nach »Crepundia sacra« 1578, Ausgabe von 1626.)
mixolyd.

Diskant.

Ihr Alten pflegt zu sa - gen von eu - ren Kindern
Die werden uns ver - ja - gen, frei - lich wird es so

I. II. *)

klein sein; } al - le gros - se Herrn wan - deln beim an - dern Kin - de, das
mit der Zeit sich fin - de zu ih - rem Stand und

*) Druck von 1574.

Ehr'n, zu ih - rem Stand und Ehr'n. Herrn wan - deln.

H.

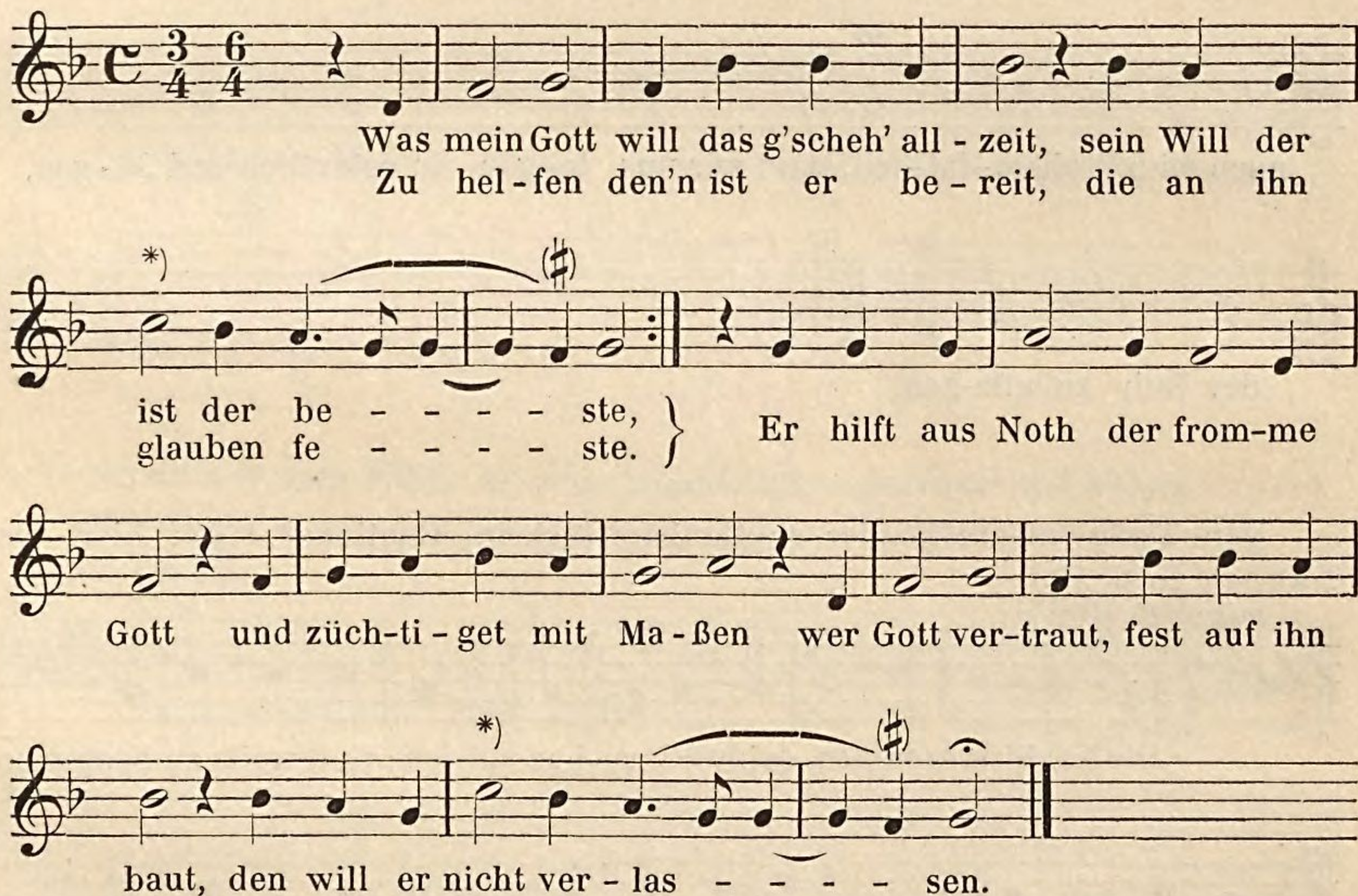
. Il me suffit de tous maux. (»Trente et quatre chansons musicales« etc. Paris, Attaignant, ca. 1529, hier aus Winterfeld I, Mus.-Beil. S. 137.)
dor.

Il me suf - fist de tous mes maux puis qu'ilz m'ont liv-ré à



la mort j'ay en-du - ré peine et tra - vaulx tant
de dou-leur et des-com - - fort que fault il que je
fa - ce pour estre en vos-tre gra - ce de
douleurs mon coeur est si mort s'il ne voit vo-stre fa - - - ce.

Was mein Gott will. (Vulpus 1609; hier nach dem Abdruck des vierstim-
migen Satzes im Gothaer Cantional III, Ausgabe von 1657.)

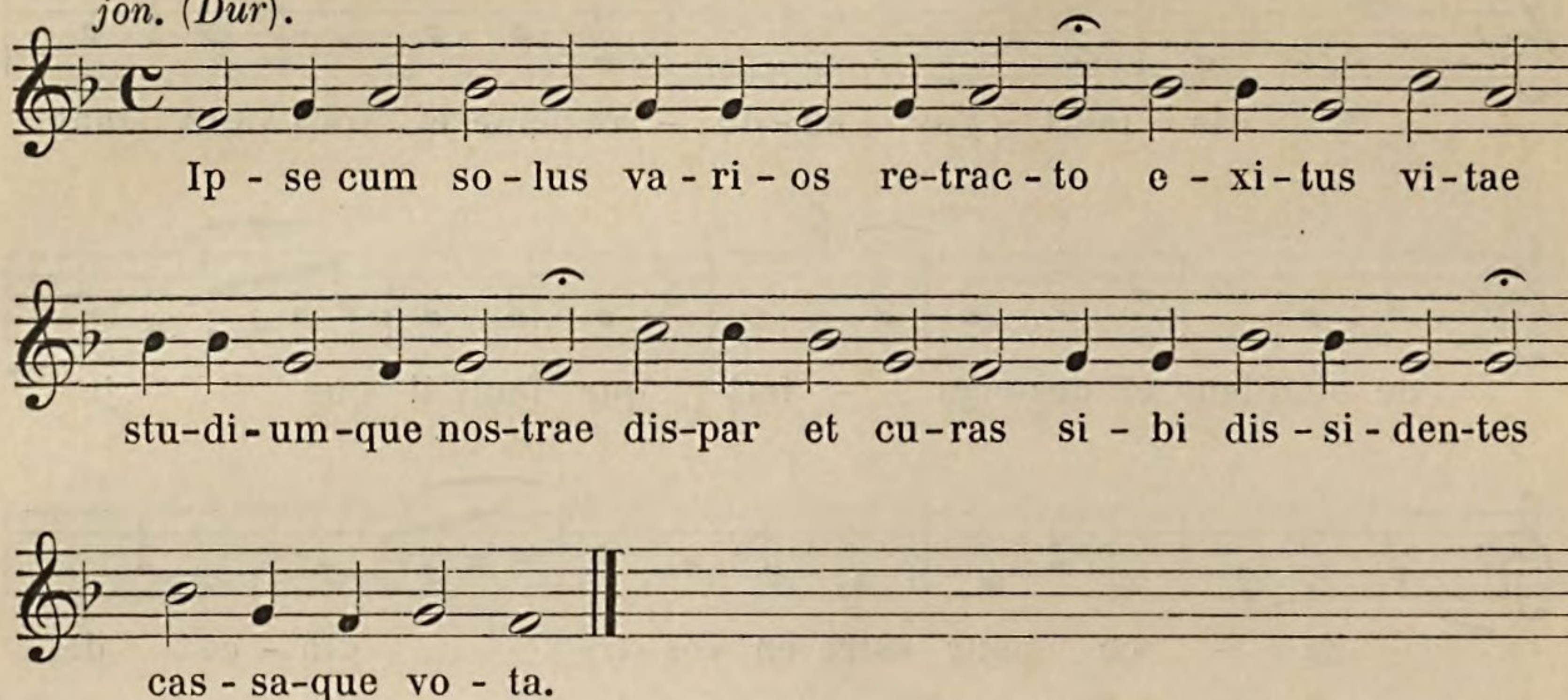


Was mein Gott will das g'scheh' all - zeit, sein Will der
Zu hel-fen den'n ist er be - reit, die an ihn
ist der be - - - ste, } Er hilft aus Noth der from-me
glauben fe - - - ste.
Gott und züch-ti - get mit Ma - ßen wer Gott ver-traut, fest auf ihn
baut, den will er nicht ver - las - - - sen.

*) Später (z. B. Cithara Davidica 1624) und
noch etwas mehr geglättet in den Choralbüchern Baierns (1854) und Badens (1884)



2. Ipse cum solus. (Nach Winterfeld I, S. 406: »Vetus melodia sapphici carminis.«
jon. (Dur).

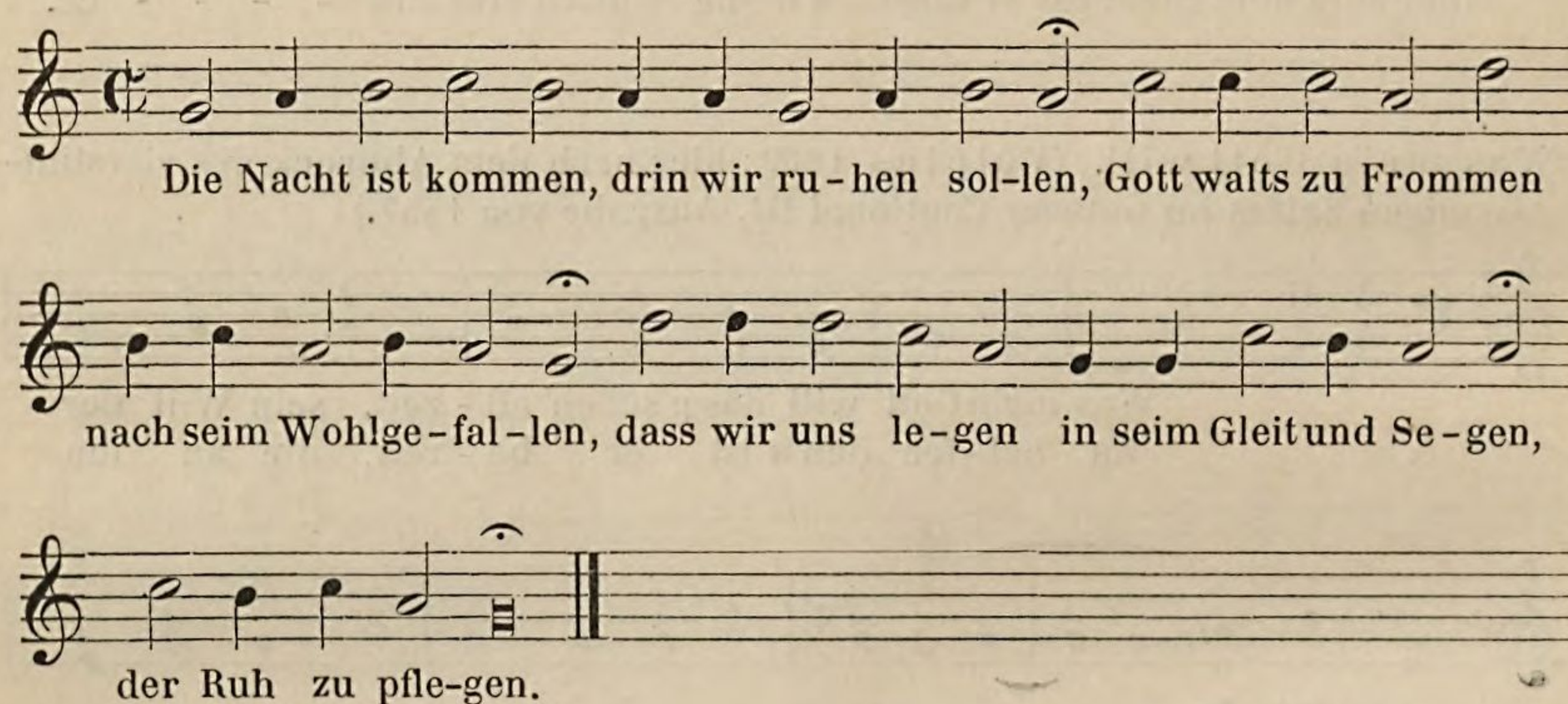


Ip - se cum so - lus va - ri - os re - trac - to e - xi - tus vi - tae

stu - di - um - que nos - trae dis - par et cu - ras si - bi dis - si - den - tes

cas - sa - que vo - ta.

Darnach bei den böhm. Brüdern 1566 (Zahn, die Mel. Nr. 5000).



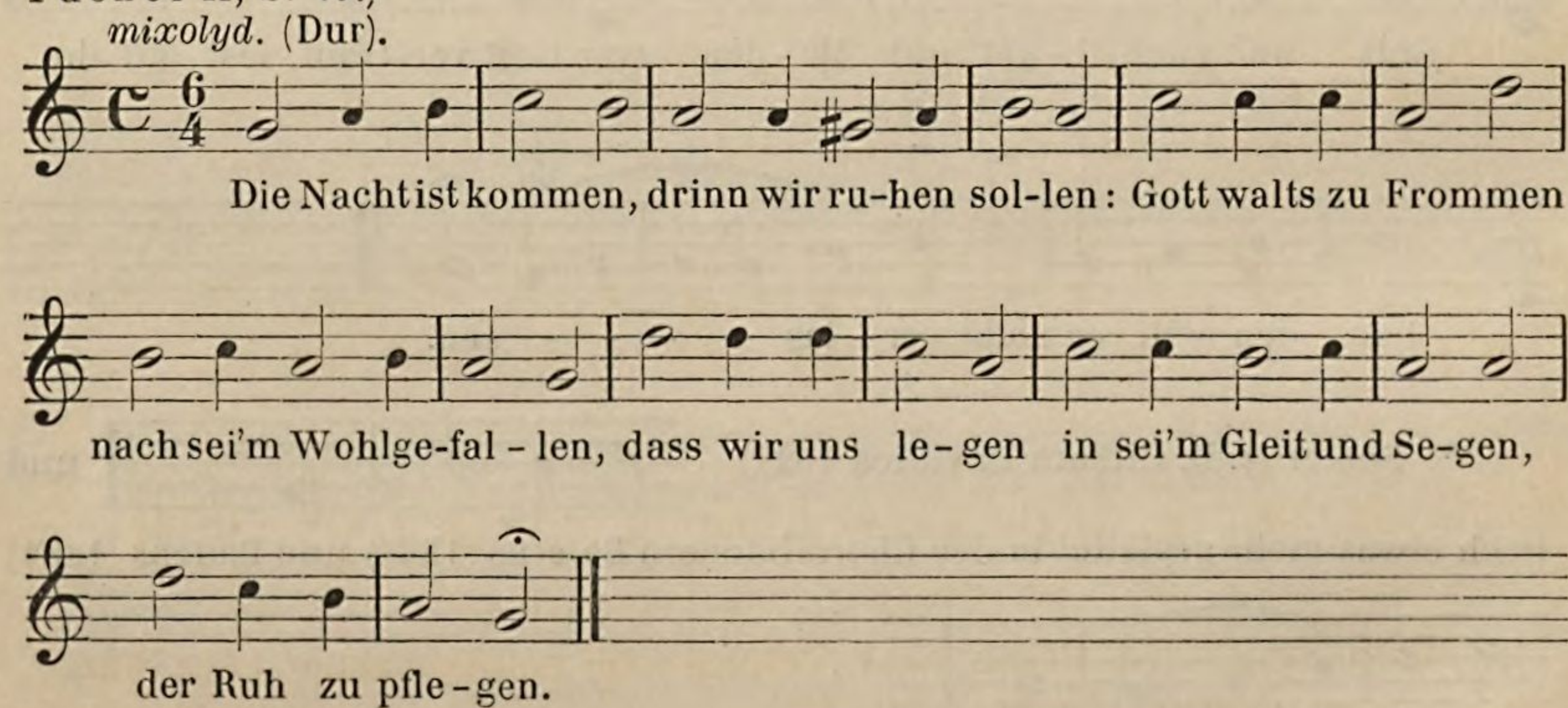
Die Nacht ist kommen, drin wir ru - hen sol - len, Gott walts zu Frommen

nach seinem Wohlge - fal - len, dass wir uns le - gen in seinem Gleit und Se - gen,

der Ruh zu pfe - gen.

Dem Texte entsprechender rhythmisiert (Schein, Cantional 1627; hier aus Tucher II, S. 49.)

mixolyd. (Dur).



Die Nacht ist kommen, drinn wir ru - hen sol - len: Gott walts zu Frommen

nach sei'm Wohlge - fal - len, dass wir uns le - gen in sei'm Gleit und Se - gen,

der Ruh zu pfe - gen.

3. *Vitam quae faciunt beatiorem.* (Hendekasyllabum Phalecii. Tonsatz 1546, hier aus Zahn, die Melodien Nr. 12.)

aeol. (Moll).

Vitam quae fa - ci - unt be - a - ti - o - rem, ju - cun - dis - si - me

Mar - ti - a - lis, haec sunt:

Die Tenormelodie bei den böhmischen Brüdern 1544 und im evangelischen Kirchengesange:

Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich: denn sei-ne Güt' und

(#)

Wahrheit bleibt e - wiglich.

4. *Venus du und dein Kind.* a) (Das Original ist abgedruckt bei Böhme, S. 302, darnach hier.)

dor. (Moll).

Ve - nus du und dein Kind, seid al - le bei - de blind, und

pflegt auch zu ver - blen - den, wer sich zu euch thut wen - den, wie

ich hab wohl er - fah - ren in mei - nen jun - gen Jah - ren.

(Umbildungen durch Gesius 1605, Vulpius 1609 und Demantius 1620, findet man bei Zahn, die Melodien Nr. 2164—63.)

b) Auf meinen lieben Gott. (Schein, Cantional 1627, hier nach dem Gothaer Cantional, Ausg. v. 1655.)

Auf mei-nen lie-ben Gott trau ich in Angst und Noth, er
kann mich all-zeit ret-ten aus Trüb-sal Angst und Nö-then; mein
Unglück kann er wen-den, steht all's in sei-nen Hän-den.

*) Zahn notirt nach dem Scheinschen Cantional v. 1627 *e* statt *a*.

**) Dürfte gemäss dem weltlichen Original in rhythmischer Beziehung so umzuändern sein:

Nö-then; mein Unglück etc.

5. A lieta vita. (Text a) und die Melodie nach »24 Geystliche Lieder, Sambt jhren aignen Welsch- und Teutschen Melodeyen« 1609; Text b) hier nach dem Frey-linghausenschen G.-B., Ausgabe v. 1741.)

G-dur. (mixolyd.)

a) O Gott mein Her-re, mein' Glau-ben meh-re durch dein rei-ne

b) In dir ist Freu-de in al-lem Lei-de, o du süs-ser

Durch dich wir ha-ben himm-li-sche Ga-ben, der du wah-rer

gu-te Lehr, Wann ich muss schei-den, wöl-lest mein Lei-den

Je-su Christ! Hil-fest von Schanden, ret-test von Banden;

Hei-land bist: Zu dei-ner Gü-te steht un-ser G'müthe,

ab-kür-zen scho-ne in deinem Thro-ne durch dei-nen al-ler-

wer dir ver-trau-et, hat wohl ge-bau-et, wird e-wig blei-ben.

an dir wir kle-ben im Tod und Le-ben, nichts kann uns schei-den,

lie-be-sten Sohn.

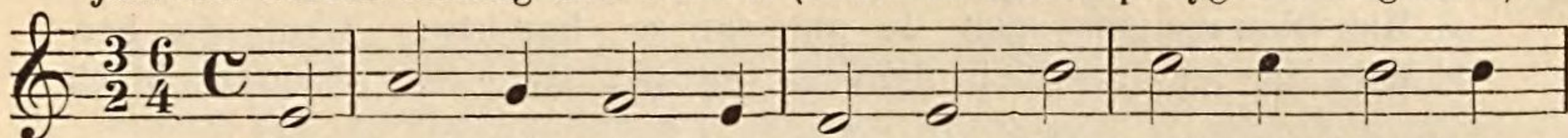
Hal-le-lu - ja!

Hal-le-lu - - - - ja!

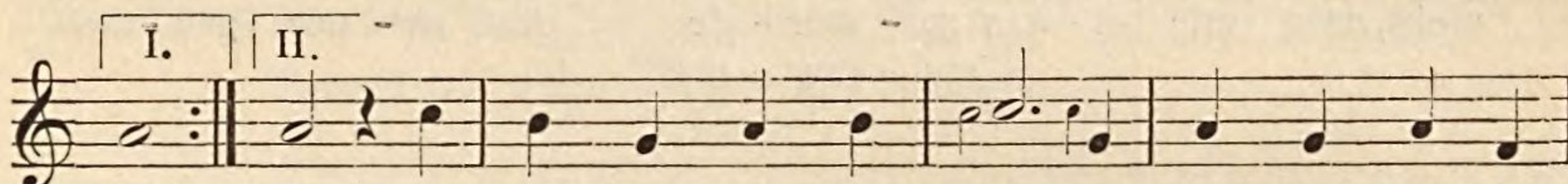
(Der 5stimmige Satz dieser Melodie von Gastoldi ist zu finden: F. Wüllner, Chorübungen III, 1884, Nr. 95.)

6. **Mein Gmüth ist mir verwirret.** (Melodie jonisch auf *f* und Text a) in Hans Leo Haßlers Lustgarten etc. 1604; Melodie wie folgt und Text b) in Scheins Cantional 1627; hier nach Böhme No. 220.)

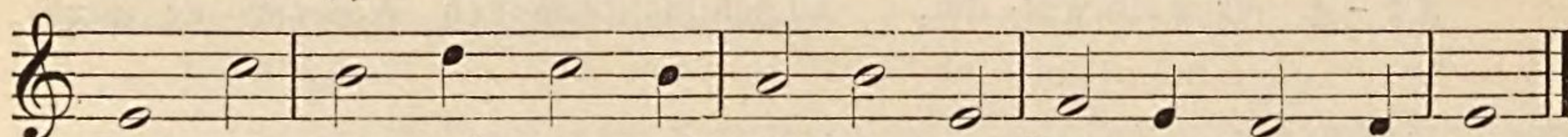
jon. mit Terzen-Anfang und Schluss (findet sich auch phrygisch aufgefasst).



- a) Mein Gmüth ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung-frau
 Bin ganz und gar ver - ir - ret, mein Herz das kränkt sich
 b) Herz - lich thut mich ver - lan - gen nach ei - nem sel - gen
 weil ich hier bin um - fan - gen mit Trüb-sal und E-



- a) zart; } Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all - zeit gros-se
 hart. }
 b) End, } ich hab Lust ab - zu - scheiden von die - ser ar - gen
 lend; }



Klag, thu stets seuf - zen und wei - nen, in Trau - er schier ver - zag.
 Welt, sehn mich nach ew - gen Freu - den, o Je - su komm nur bald.

(Der 5stimmige Satz des H. L. Haßler ist zu finden bei Wüllner, Chor-
 übungen III, Nr. 87.)

I.

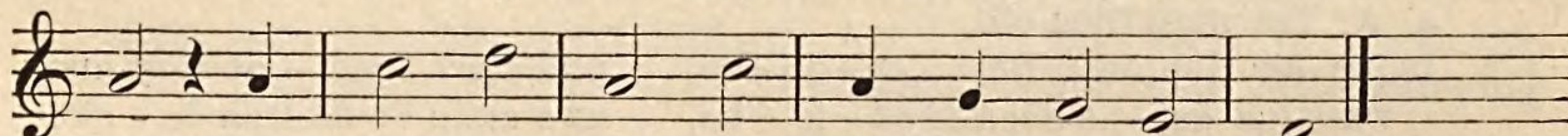
1. **Psalm 8.** (Melodie und Text a) nach »Octante trois Pseaumes de David ...
 Genève, Philbert Hamelin 1556«; Melodie und Text b) nach »Der Psalter des
 Königlichen Propheten Davids ... durch Ambrosium Lobwasser, Doctorem.
 Leipzig 1584«.)
dor.



- a) O no - stre Dieu et Seigneur a - mi - a - ble, Combien ton
 b) O höchster Gott, o un - ser lie - ber Her-re, wie wunder-
 c) Die Sonn' hat sich mit ih - rem Glanz ge - wen-det und was sie



nom est grand et ad - mi - ra - ble, Par tout ce val ter - re - stre spa - ci-
 bar ist dei - nes Namens Eh-re, der sich erstreckt ü - ber den Er - den-
 soll auf die-sen Tag vol-lendet, die dunk-le Nachtnimmt allent-hal-ben

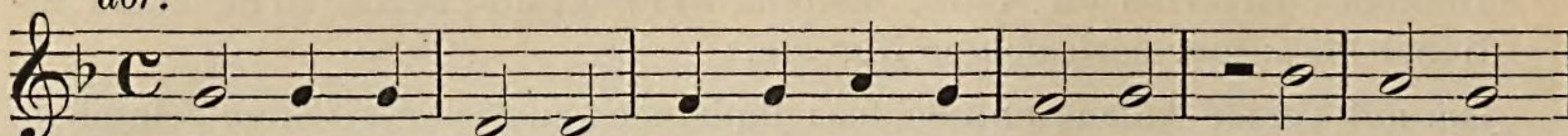


eux, Qui ta puis-sance e - fleu - e sur les cieux.
 kreis, ü - ber den Him - mel geht dein Lob und Preis.
 zu, bringt Mensch und Thier und al - le Welt zur Ruh.

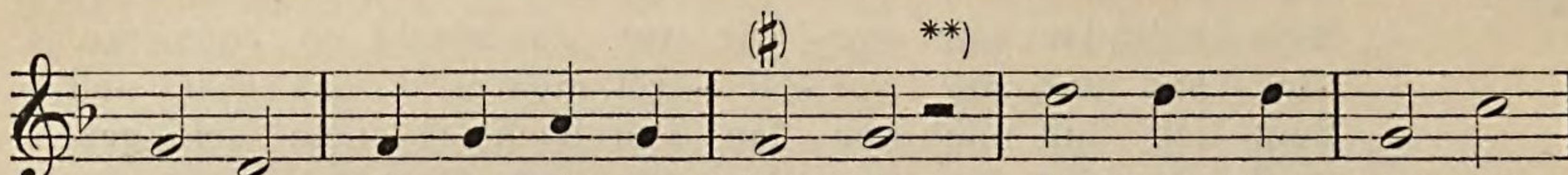
(J. Stegmann.)

*) Wenn man, wie ich glaube mit Recht, diese Pause entfernt (Bair. Choral-
 buch 1854), so muss auch die nächste entfernt werden.

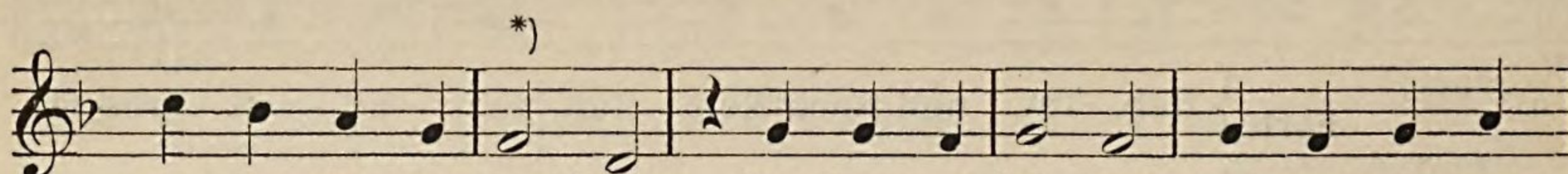
2. Psalm 23. (Nach den gleichen Quellen.)

dor.

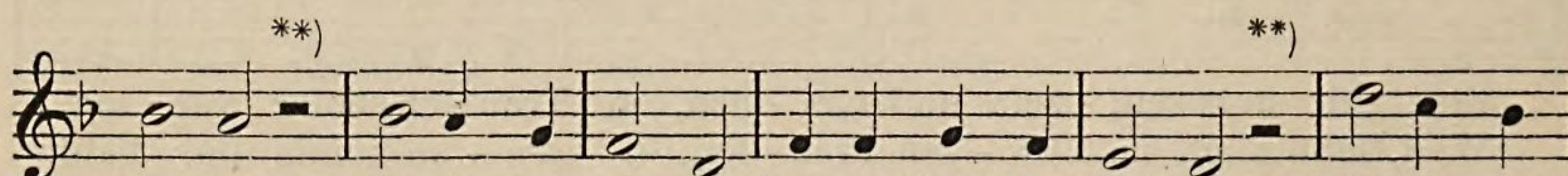
a) Mon Dieu me paist sous la puis-san-ce hau-te: C'est mon ber-
 b) Mein Hü-ter und mein Hirt ist Gott der Her-re, drum fürcht ich



ger de rien ie n'auray fau-te. En tect bien seur, ioig-
 nicht, dass mir et-was ge- wer-de. Auff ei-ner grü-nen
 (»ge- wer-re«)



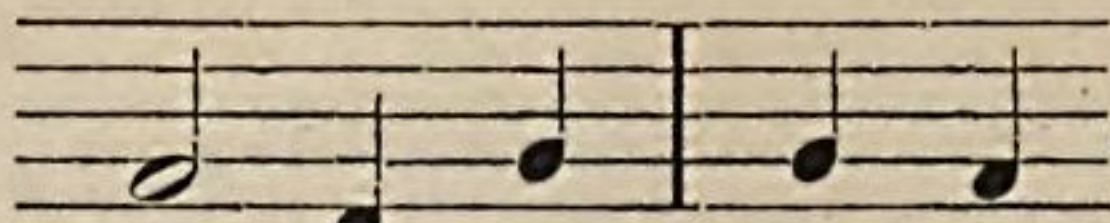
nant les be-aux her-bages, Coucher me fait, me mei-ne aux ri-
 Au-e er mich wei-det, zu schönem frischen Was-ser er mich



na-ges, Traite ma vie en douceur tres hu-mai-ne, Et pour son
 lei-tet, erquickt mein Seel von sei-nes Namens wegen, gerad er

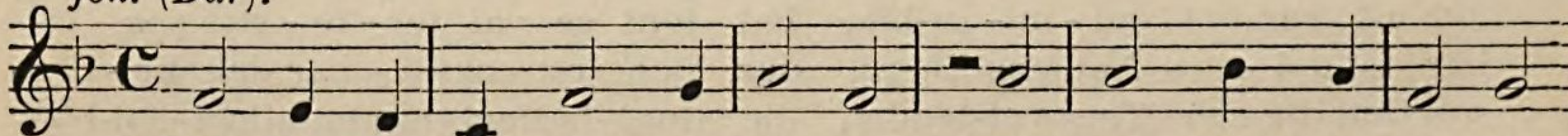


nom par droicts sen-tiers me mei-ne.
 mich führt auf den rech-ten Ste-gen.

*) Der französische Psalter hat hier , was man auch

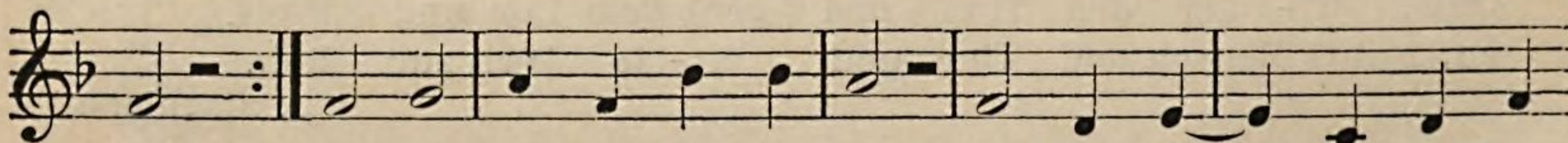
später noch findet, doch ist dies nicht zu rechtfertigen. Im einstimmigen Gesang können die Pausen bei **) fallen, wie man es auch in vielen einstimmigen Ausgaben des Psalters findet.

3. Psalm 25. (Nach den gleichen Quellen.)

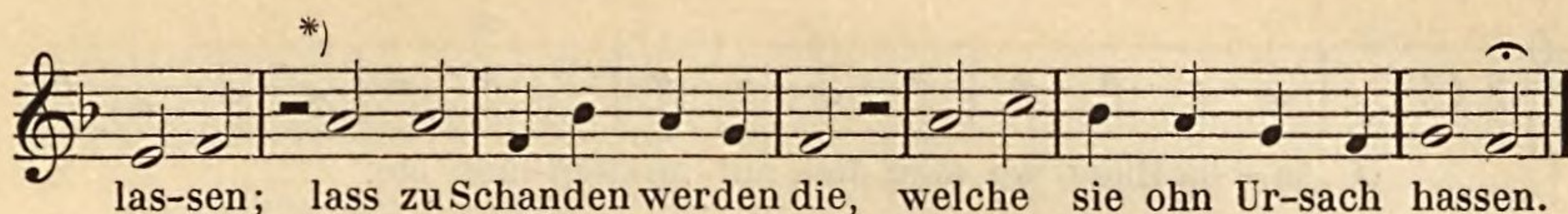
jon. (Dur).

a) A Toy mon Dieu etc.

b) Zu dir ich mein Herz er-he-be, und, Herr, mei-ne Hoff-nung
 Dass ich kei-ne Schand er-le-be, und mein Feind froh-lo-cke

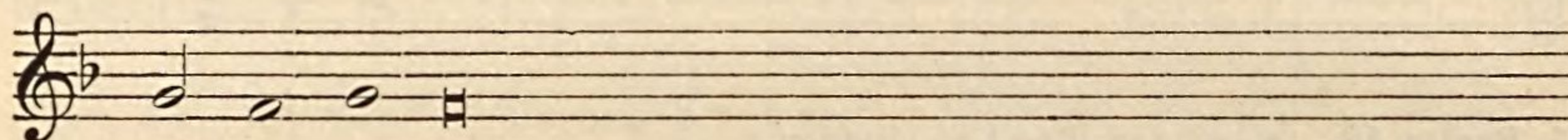
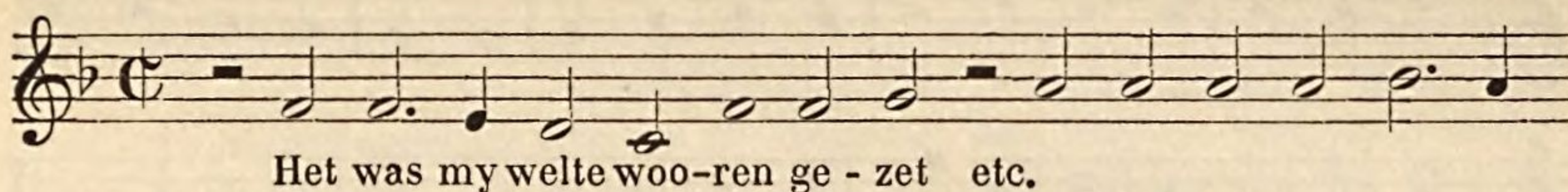


richt, } Denn zu Schanden wer-den nie, die, so sich auf dich ver-
 nicht. }



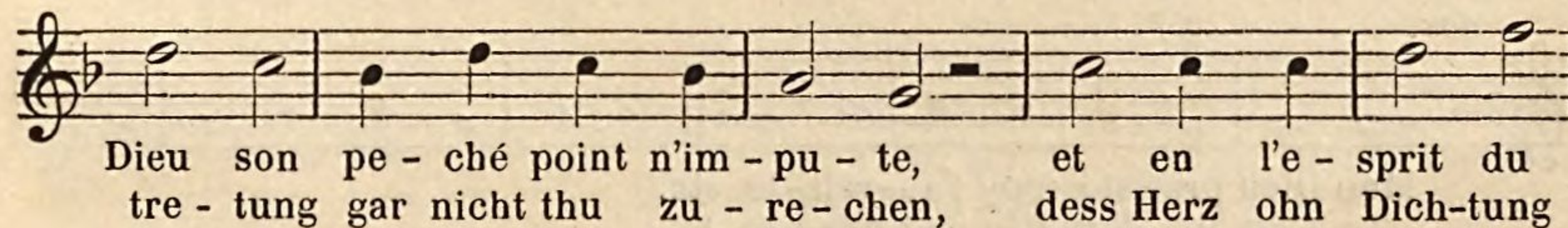
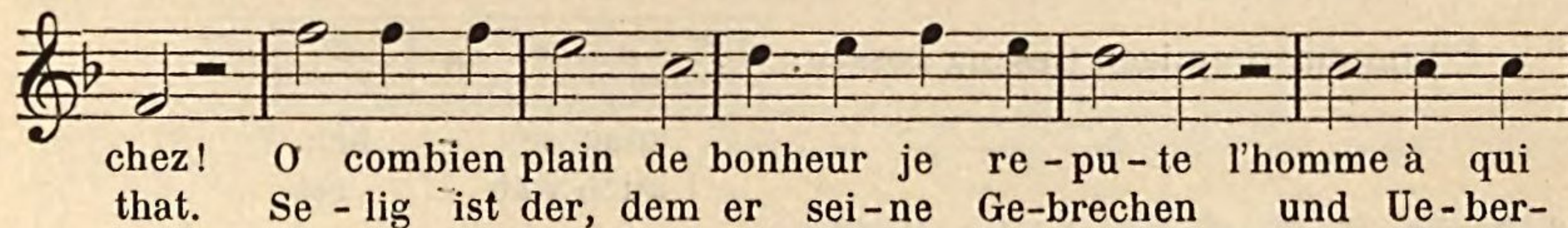
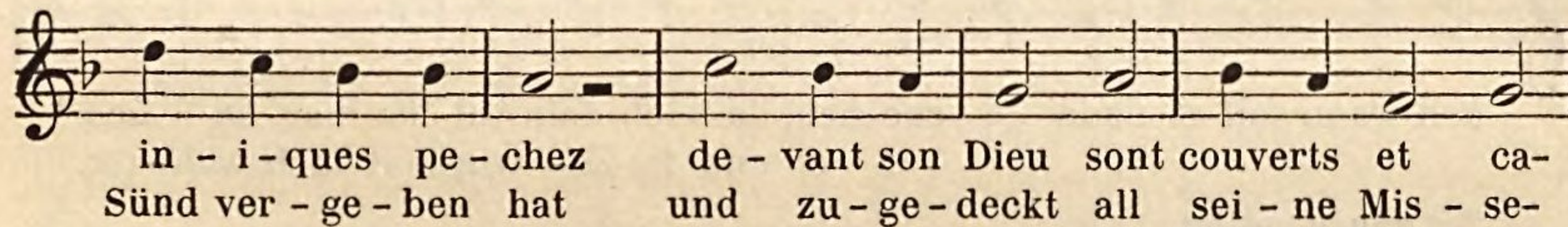
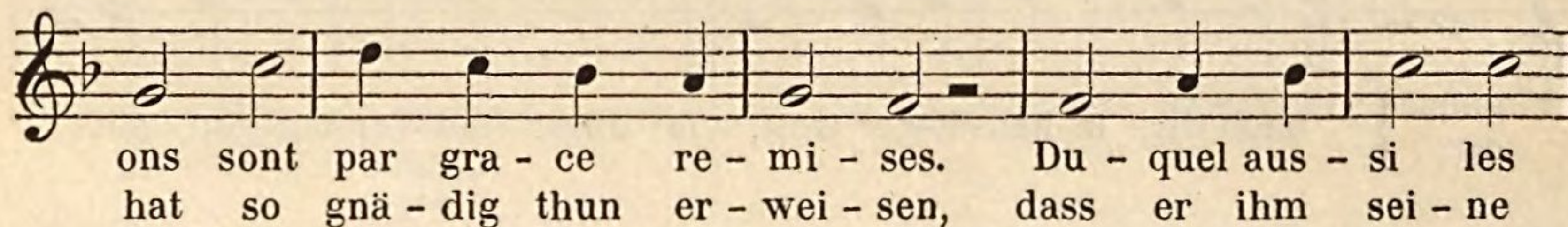
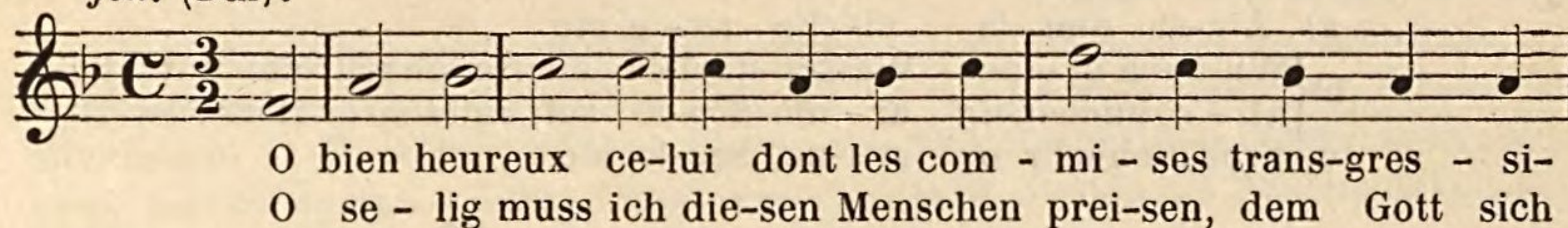
*) Diese Pause scheint mir den Rhythmus zu stören.

Anfang der vlämischen Melodie, die dem Psalmliede zu Grunde liegt (bei E. de Coussemaker, im Anhang zu: Notice sur les collections musicales etc. 1843, hier aus Douen, le Psautier Huguenot I, S. 720).

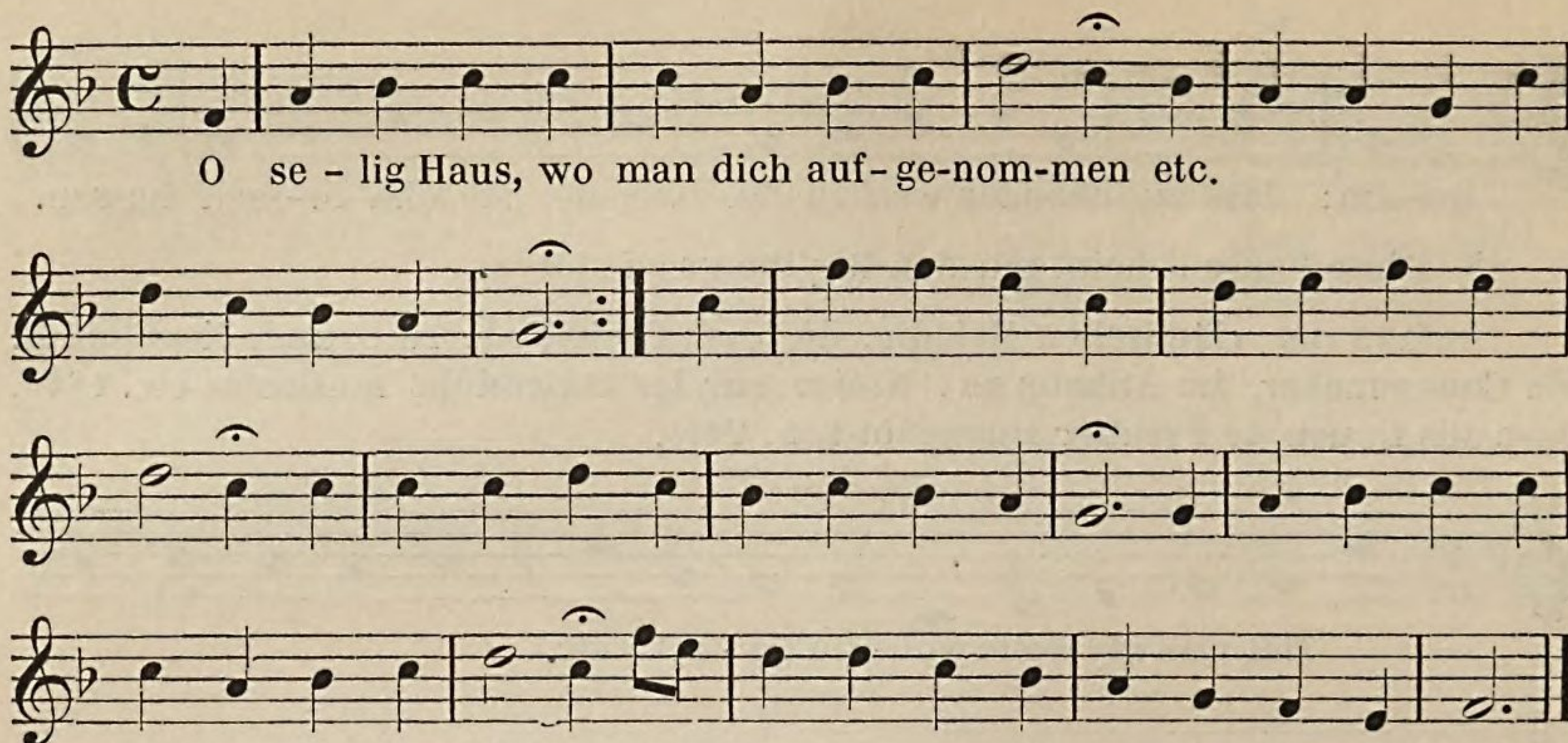


4. Psalm 32. (Nach den gleichen Quellen.)

jon. (Dur).

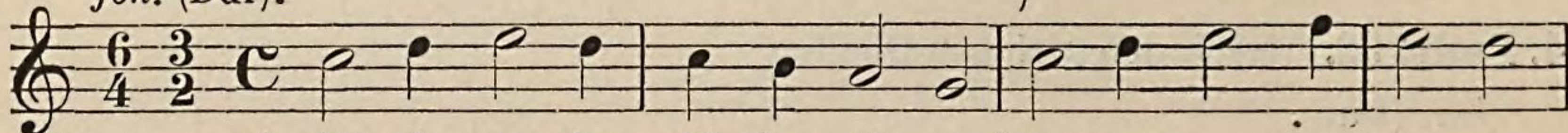


Darnach Silcher (Bad. Choralbuch Nr. 73, aber von *F* nach *D* versetzt):



5. Psalm 42. (Nach den gleichen Quellen.)

jon. (Dur).



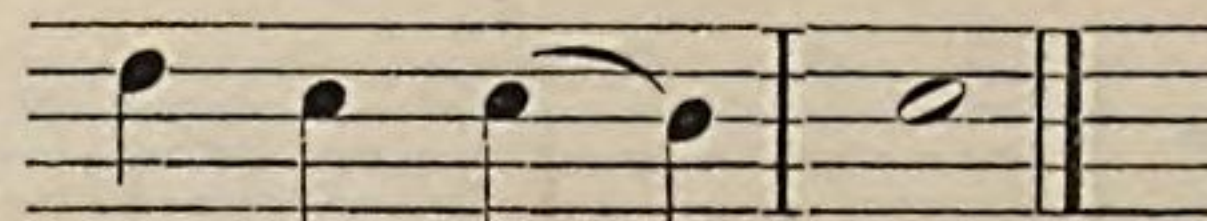
- b) { Wienach ei - ner Wasser-quel-le ein Hirsch schreiet mit Be-
 Al - so auch mein' ar - me See-le ruft und schreit Herr Gott zu
 c) Freudich sehr o mei-ne See-le etc.



c) und in E - wig-keit auch wä - ret.

*) Pause getilgt.

**) im einstimmigen Gesang besser:



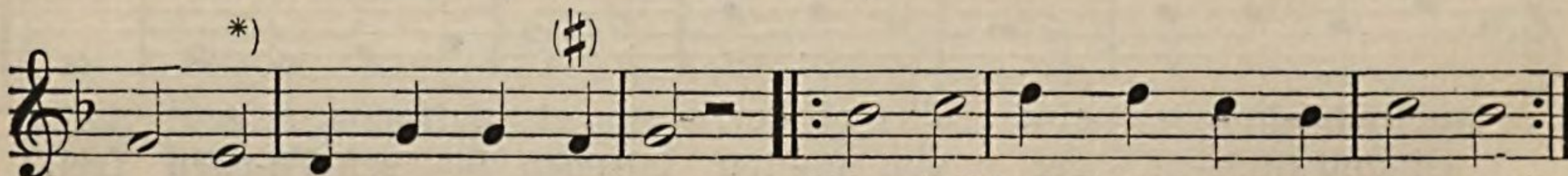
6. Psalm 86. (Nach den gleichen Quellen.)

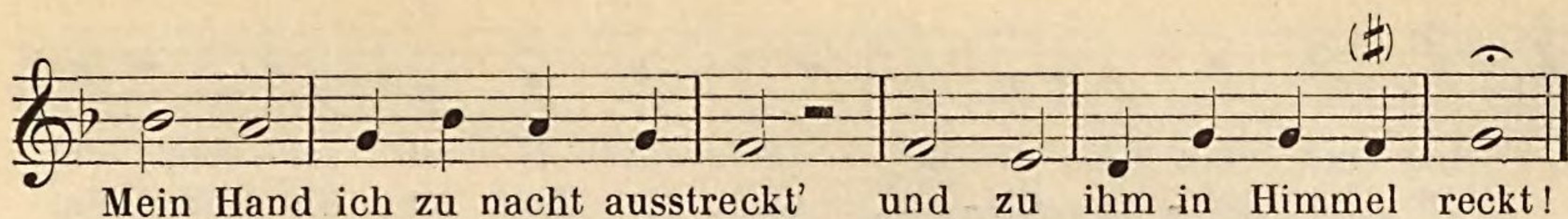
dor.

(#)



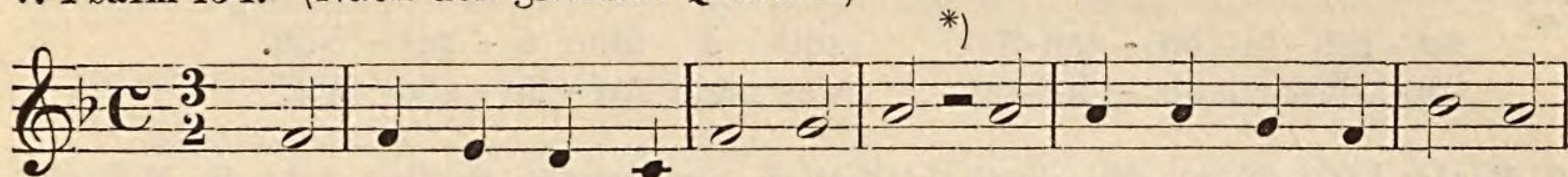
Zu Gott in dem Himmel dro-ben } und ge - ruft hin-auf zu ihm,
 mei-ne Stimm' ich hab er - ho - ben }





*) Später es und wurde damit der Melodie der Mollcharakter aufgeprägt.

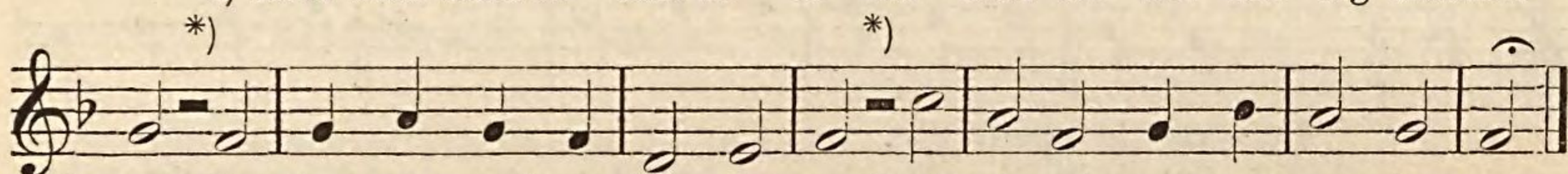
7. Psalm 134. (Nach den gleichen Quellen.)



a) Or sus ser-viteurs du Seigneur, Vo' que de nuict en son hon-

b) Ihr Knecht des Her-ren all-zugleich, den Her-ren lobt im Him-mel-

c) Herr Gott dich lo-ben al-le wir und sol-len bil-lig danken



a) neur, De-dans sa mai-son le ser-vez Louez-le et son nom e-le-vez.

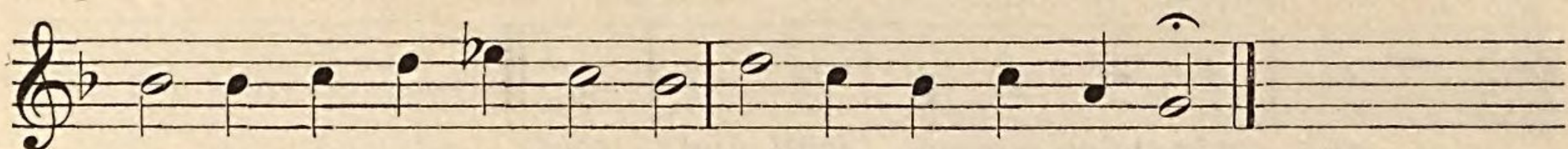
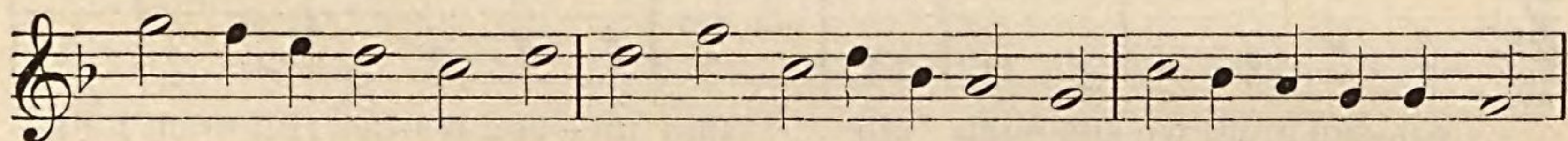
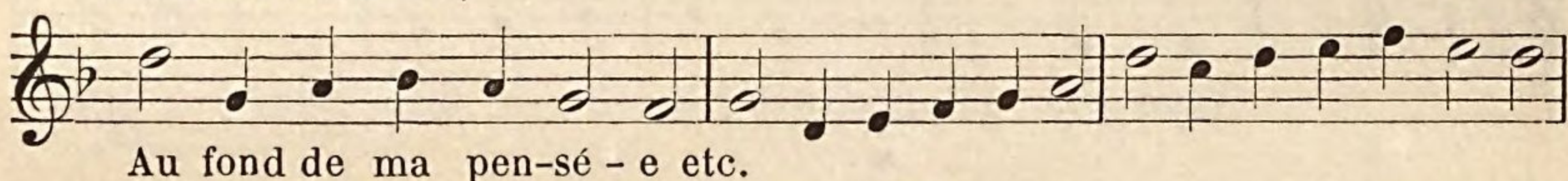
b) reich, die ihr in Gottes Haus bei Nacht als sei-ne Die-ner hüt't und wacht.

c) dir für dein Geschöpf der Engelschön, die um dich schweben in dei'm Thron.

P. Eber nach Melanchthon.

*) Diese Pause wird entweder entfernt oder, wenn man sie beibehält, die Schlussnote der vorausgehenden Verszeile in der Dauer verdoppelt, wie es im Wolffschen G.-B. 1570 geschehen ist, wo die Melodie bei dem Texte steht »Nun mach uns heilig Herre Gott«. Damit wird an diesen Stellen die Dreitheiligkeit des Taktes vermieden, die hier kaum zu rechtfertigen ist.

8. Psalm 130. a) Aelteste Form in: Aulcuns psalmes etc. Strassburg 1539 (hier aus Zahn Nr. 5354.)



b) Spätere, auch im deutschen evangel. Kirchenges. eingebürgerte Form (hier nach: Octante trois Pseaumes, Genève 1556, der deutsche Text von A. Lobwasser).

dor.



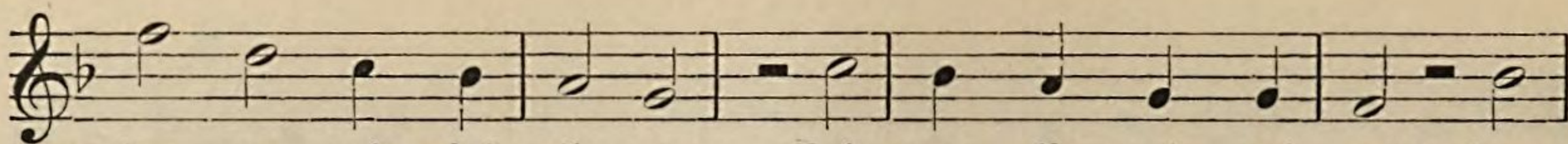
Du fond de ma pen-sé - e, au fond de tous en - nuis, à

Zu dir von Herzensgrun-de ruf ich aus tie - fer Noth, es

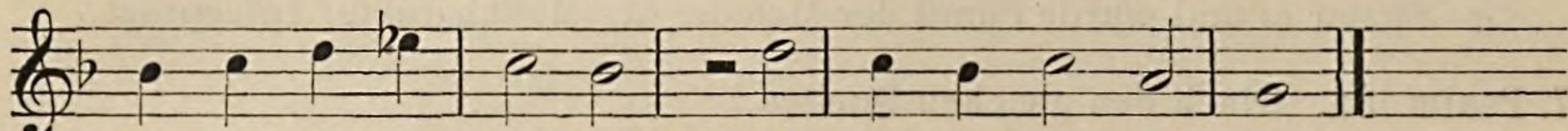


toy s'est ad - dres-sé - e, ma clameur jours et nuicts, en-

ist nun Zeit und Stun-de, ver - nimm mein' Bitt' Herr Gott, er-



ten ma voix plain - ti - ue, Seigneur, il est sai - son, ton
 öff - ne dei - ne Oh - ren, wann ich Herr zu dir schrei, thu



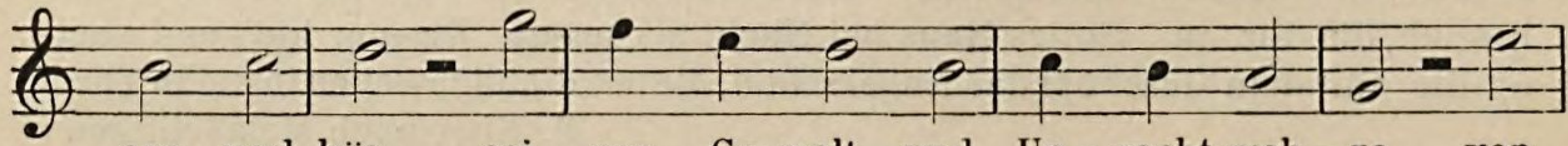
au - reil - le en - ten - tiue soit à mon o - rai - son.
 gnä - dig - lich an - hö - ren, was mein An - lie - gen sei.

9. Psalm 140. (Nach den gleichen Quellen, im französ. Psalter steht die Melodie, wie ursprünglich, bei dem Liede über »Les commendemens de Dieu«.)

jon.



Le - ve le coeur etc.
 Er - rett mich, o mein lie - ber Her - re, von die - sem Menschen

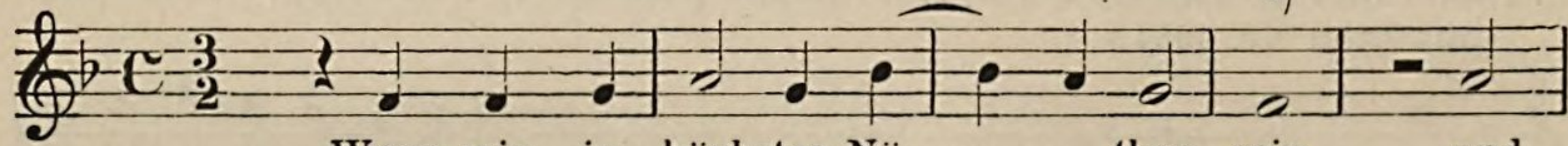


arg und böß, sei - ner Ge - walt und Un - recht weh - re, von

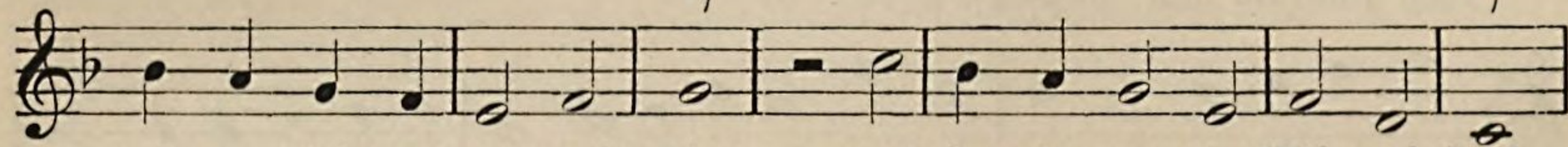


frevlen Leu - ten mich er - lös.

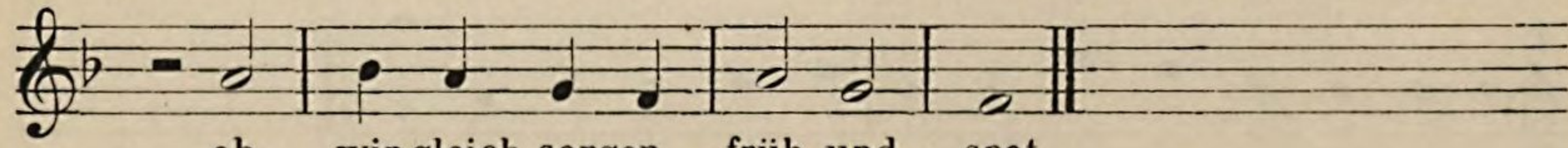
Aus den »Cantica sacra« etc. von Eler 1588 (hier nach Zahn, die Melodien Nr. 394):



Wenn wir in höchsten Nö - - then sein und



wis - sen nicht wo aus noch ein und fin - den we - der Hilf noch Rath,



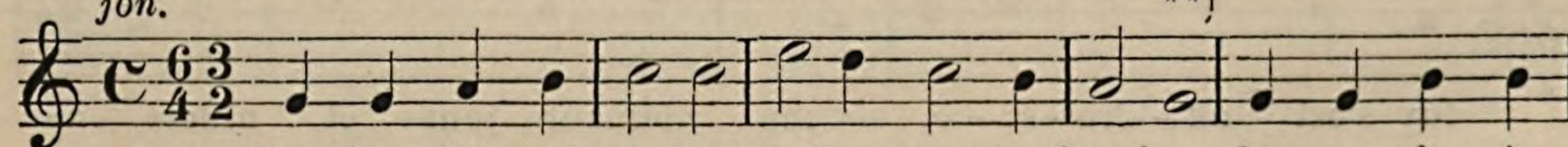
ob wir gleich sorgen früh und spät.

*) Diese Note wird im Kirchengesange häufig und wohl mit Recht auf die Hälfte ihres Werthes reducirt und die folgende Pause getilgt, wodurch sich in jedem Abschnitt ein Takt weniger ergibt.

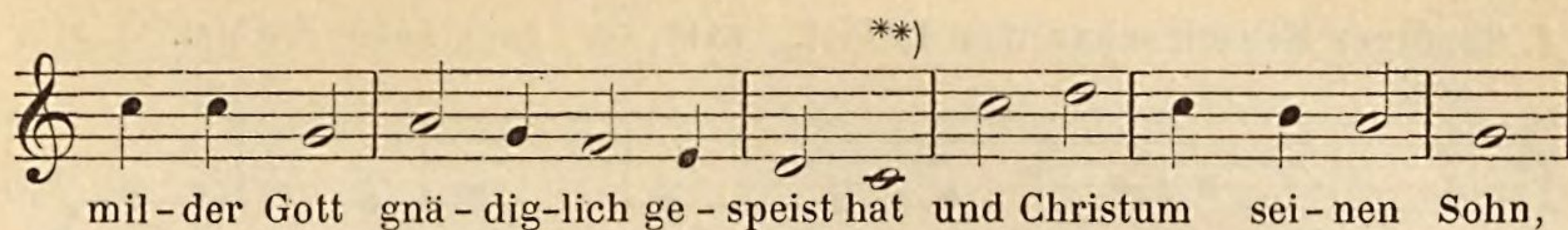
K.

1. Den Vater dort oben. (Aus Weißes Cantional 1534, hier nach Winterfeld I, S. 293 und 286.)

jon.



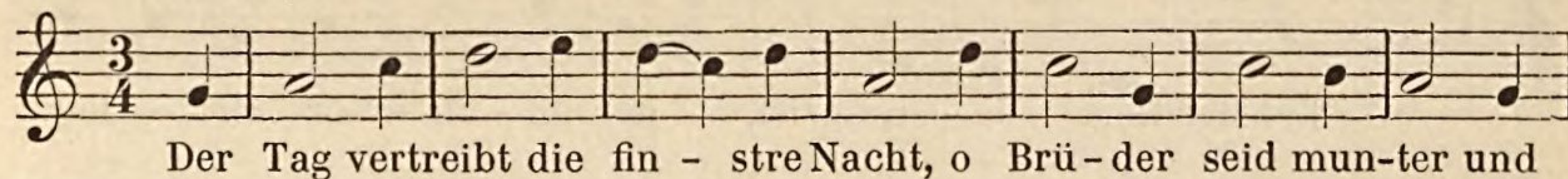
Den Va - ter dort o - ben wollen wir nun lo - ben, der uns als ein



*) Hier habe ich analog dem Takte 6 die Note auf die Hälfte ihres Werthes reducirt. Der deutsche Text fügt sich in seinen zwei letzten Zeilen nur gezwungen der rythmisch schön und interessant gestalteten Melodie. Ob aber nicht bei **) halbe Noten stehen sollten, wodurch sich dann bei »Christum seinen« ein $\frac{6}{4}$ und vorher ein $\frac{3}{2}$ Takt ergeben würde?

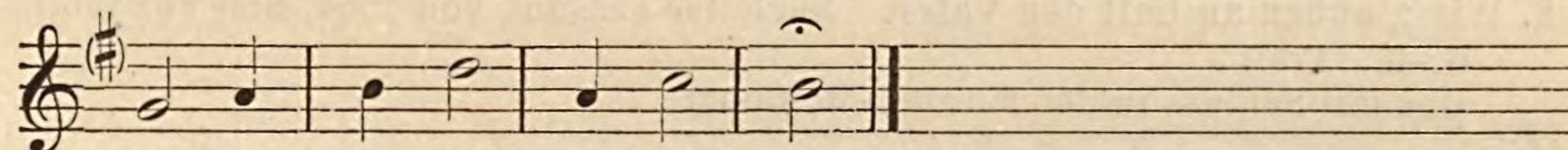
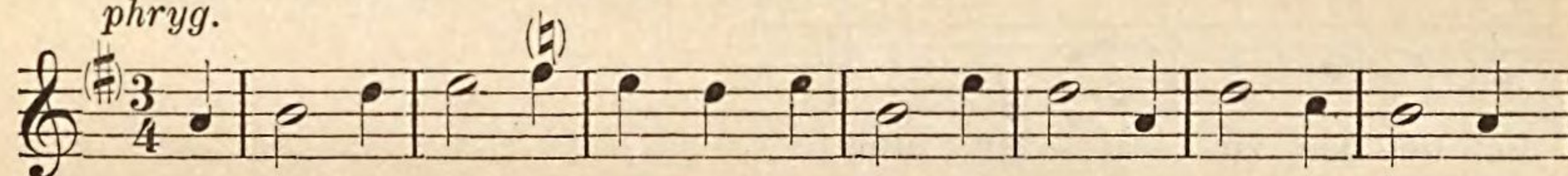
2. Der Tag vertreibt die finstre Nacht. (Hier nach Zahn, die Melodien.)

a) 1531. (Offenbar korrumpirt, wie viele der Melodien in diesem G.-B. der Brüder.)



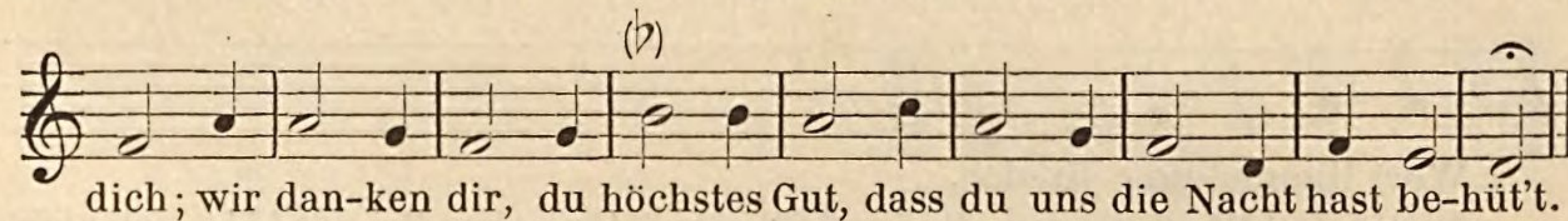
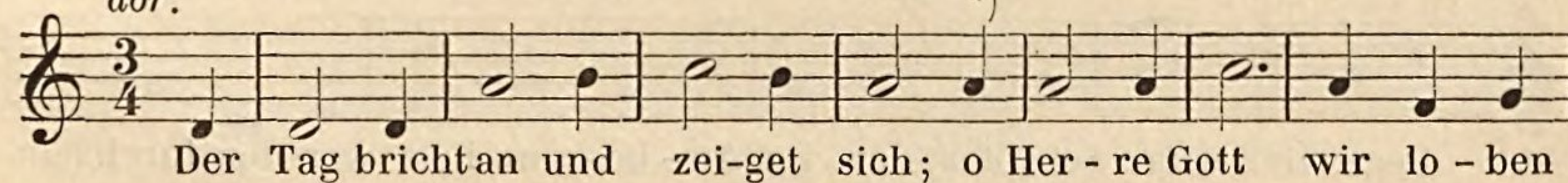
b) 1544 und später im evang. Kirchengesang.

phryg.

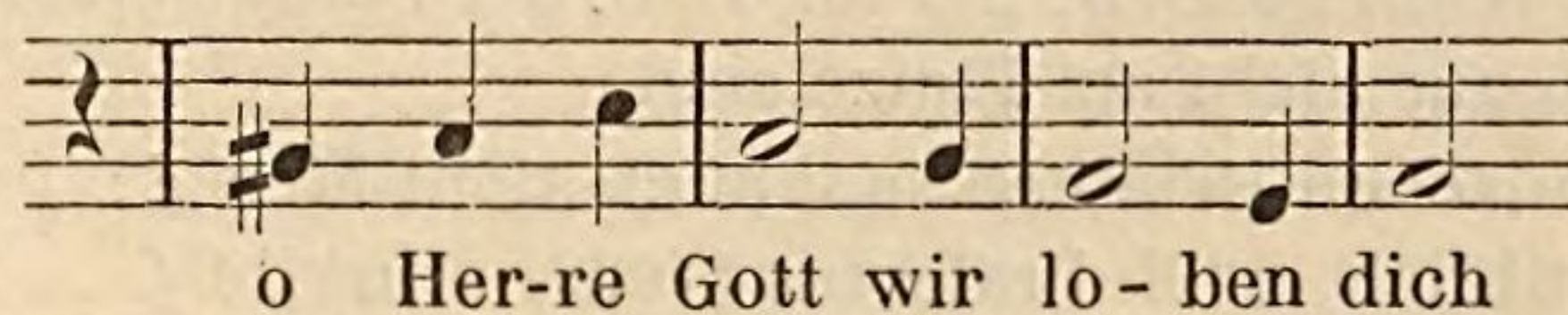


3. Der Tag bricht an und zeigt sich. (1531, hier nach der Fassung bei Zinck-eisen »Kirchengesäng« 1584, abgedruckt bei Zahn, die Melodien, Nr. 324 d.)

dor.



*) später besser:



4. Sündiger Mensch schau wer du bist. (1534, hier nach Zahn, die Mel. Nr. 317.)
dor.

Sün-di - ger Mensch, schau, wer du bist, spricht un-ser Her - re
Je - sus Christ. Ge - denk, du seist in Got - tes Zorn mit dei - nem
Thun e - wig ver - lor'n.

5. O liebster Herr Jesu Christ. (1544, hier nach dem Abdrucke bei Zahn, die Melodien, Nr. 1177.)

jon. (lydisch).

O liebster Herr Je - su Christ, der du un - ser Hei - land
bist, hilf dass wir aus Herzensgrund dich lo - ben zu al - ler Stund.

2. und 4. Zeile Baiern 1854: der du un - ser Hei - land bist etc.

dich lo - ben zu al - ler Stund.

6. Wir glauben an Gott den Vater. (Nach der Fassung von 1544, hier aus Wolffs G.-B. 1570.)

Dur mit Schluss in der Parallel-Molltonart.

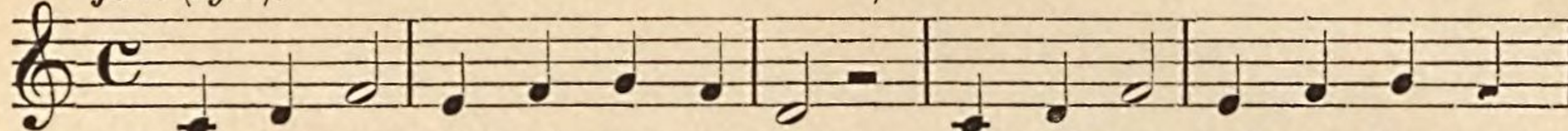
Wir glau - ben an Gott den Va - ter all-mäch-
ti-gen Herrn und Schöpfer, der im An - be - ginn liess wer-den durch sein
Wort Himmel und Er-den.

*) Hier hat Wolff Pausen, die im G.-B. der böhmischen Brüder 1544 sich nicht finden und auch gar nicht am Platze sind.

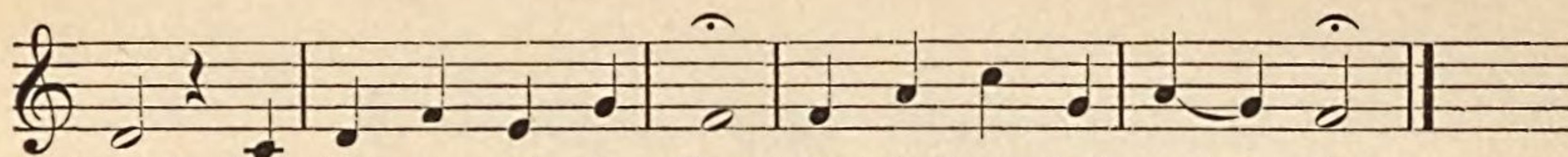
**) Im böhmischen Brüdergesangbuch steht hier *d*; *f* wurde aber im evang. Kirchengesang üblich, auch Prätorius (1609) schreibt *f*.

7. Singen wir heut mit gleichem Mund. (Nach Wolff 1570, dort mit der Ueberschrift »Ein ander schön Lied auff's osterfest zu singen. Michel Weyß.«)

a) *jon. (lyd.).* *)



1. Sin-gen wir heut mit gleichem Mund einträch-tig und aus Her-zens

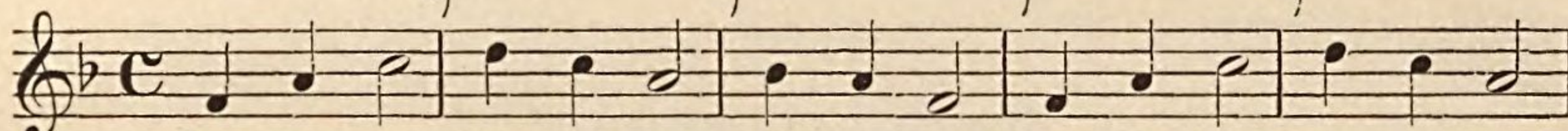


Grund dem Kö-nig al-ler Heer' Christo Preis, Lob und Ehr.

*) Die hier stehende Pause musste verdoppelt werden.

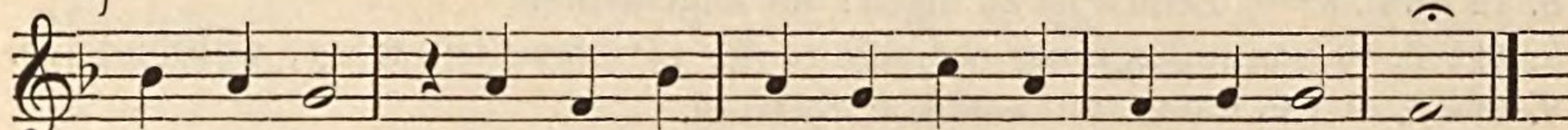
b) *Responsio.*

*) *) *) *)



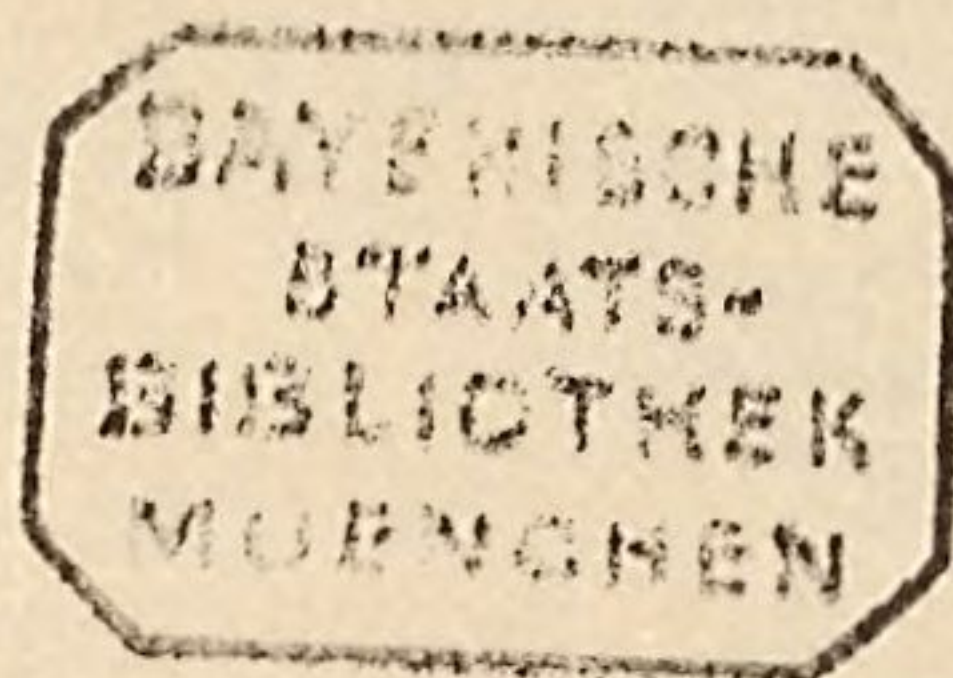
1. Lob sei dir für und für Je-su Christ, der du bist ein Hei-land

*)



der Sünder, des To-des und der Höl-le Ue-ber-win-der.

*) Hier wurden unnütze Pausen entfernt, die nach Zahns Mittheilung bei Weiße 1534 sich nicht finden.



Berichtigungen:

- S. 72 Anm. 3***) Zeile 4 ist zu tilgen: im Allgemeinen.
S. 112 Z. 13 von unten muss es heißen: der 1610 erschien) trug, während etc.
S. 112 Z. 11 von unten statt »meist«: häufig.
S. 113 Z. 6 von unten lies: wenigen Ansnahmen.
S. 117 Z. 4 von oben statt »Platz« lies: Rang.
S. 144 Z. 3 von unten lies: Baiern.

I. Namen- und Sachregister.

In diesem Register, das sich nur bis zum Nachwort, nicht auch über die musikalischen Beilagen erstreckt, sind wohl Dichter und Sänger, nicht aber früheste Quellen der mitgetheilten Melodien aufgeführt. Diese sind bei den Gesängen und zwar unter der im Register fett gedruckten Seitenzahl zu suchen.)

A.

Abälard 24, 68.
Abgesang 31.
Accentuation 41 ff.
Accentus 13.
Adam Conzenius 63.
Adam von Fulda 22.
Agnus Dei 59, 60.
Agricola 86.
Ägypter 3.
Albrecht d. J. von Brandenburg-Kulmbach 120.
Alcuin 18.
Alberus 68, 79, 82, 87, 91.
Alt 22.
Althießer 85.
Allabrevetakt 40.
Alleluja des Chorals 17.
Ambitus (der Gesänge) 12.
Ambros, W. A. 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 35, 53, 98.
Ambrosianischer Gesang 4, 5, 6, 18.
Ambrosius 5, 8, 9, 14, 18, 65, 66.
Angelus Silesius (Scheffler) 138.
Antiphon 4, 13, 57, 59.
Antiphonalgesang 4.
Antiphonar 5, 13, 16, 18.
Arcadelt 24.
Arnold von Bruck 110.
Attaignant 128.
Augustin 5.
Authentische Kirchentöne 10, 37.

B.

B (rotundum, quadrum) 35.
Babst 61, 143.
Bach, J. S. 116, 117, 119, 122, 147.
Bachmann 72, 109.

Wolfrum, evang. Kirchenlied.

Basilus d. Gr. 3.
Bass 22.
Bäumker 47, 48, 49, 50, 57, 65, 67, 72, 74, 98.
Becker, C. 134, 135.
Beda 18.
Bellermand, H. 39.
Benedict Ducis 110.
Benedictus 4, 59.
Bernhard von Clairvaux 24.
Berthold von Regensburg 50.
Beza **125** f., 133.
Bienemann 84.
Bindemann 121.
Blarer (Blaurer), A. 82; Th. 54, 76, 82.
Bode 53.
Böhme 27, 29, 49, 50, 53, 54, 70, 74, 76, 77, 78, 86, 88, 100, 102, 105, 109, 121.
Bonnus 82.
Bourgeois **131** ff., 138, 139.
Brambach 8.
Braune 45.
Brevis 16, 22, **38** ff.
Buchstabenbezeichnung der Töne 14.
Bullinger 92.
v. Bunsen 116.

C.

Cäcilienvereine 13.
Calvin 89, 90, **96** ff., 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133.
Calvisius 68, 69, 88, **112**.
v. Canitz 136.
Cantica rustica 28.
Cantus firmus 21, 22, 27, 33, 112.
Cantus mensurabilis 7.
Cantus planus 7.
Carlstadt 91.

Carmina diabolica 28.
 Cayet 125.
 Chanson 107.
 Chinesen 3.
 Choral, ev. (für »Lied«) 7, 112.
 Choralbuch, evangelisches 107; badi-
 sches 44; baierisches 44.
 Chorgesang in der ev. Kirche 58, **90** f.
 Choralgesang s. gregor. Choral.
 Choralgesang in der ev. Kirche 7, 17,
 58, 90, 98, 99.
 Christe eleison 46.
 Chromatik 8, 9, 34, 36.
 Chyträus, D. 58.
 Claudin le Jeune 130.
 Clemens von Alexandrien 8.
 Concentus 13.
 Contra, Contratenor 22.
 Credo 59.
 Crüger 69, 88, 104, 123, 145.
 Cunz 63, 91, 140.
 Cyprian de Rore 24.

D.

Dachser 82, 134.
 Dachstein 82, 85.
 Damasus 18.
 Daniel 65.
 David (König) 3, 10.
 Decius 72, 82.
 Diaphonie 21.
 Diatonisches Geschlecht 10.
 Diesis 35.
 Diminution 40.
 Discantus 21.
 Döring 73, 89, 103, 127.
 Douen 79, 96, 123, 124, 125, 128, 129,
 130, 131, 132, 133.
 Dufay 23.

E.

Eber 58, 82, 139.
 Eccard (Eccart) 112, 113, 114, **116** ff.,
 122.
 v. Eichendorff 146.
 Eickhoff 101.
 Eitner 8, 121, 133.
 Epistel- und Evangelienton 13.
 Erhöhung, Erniedrigung eines Tones 35.
 Erk, L. 88.
 Erythraeus **112**.
 Essäer 4.
 Eusebius 4.

F.

Fabri 133.
 Fahrende, fahrende Kleriker 25, 27,
 28, 62.
 Faißt, J. 53.
 Farel 96.

Fauxbourdon 22.
 Fétis 65.
 Figuralgesang (-Musik) 98.
 Finck, Heinr., 24, 34, 110.
 Finck, Herm. 34, 35.
 Fliegenfußschrift 16.
 Förster 5.
 Forkel 3, 4.
 Forster 34, 44, 110.
 Fortunatus 18, 67.
 Franc 130 f.
 Franchinus Gafor 22.
 Franco von Köln 21, 39.
 Fritzsche 113.
 Froschauer (Froschower) 94, 95.
 Frotolle 107.
 Fusa 38.

G.

Gabrieli, A. und Joh. 24, A. 122.
 St. Gallen (Sängerschule) 16, 18.
 Gamersfelder 134.
 Gastoldi 121.
 Gastritz 88, 113.
 Geige, nordische 20.
 Geißlerlieder 47.
 Gemeindegesang, evangelischer 45.
 Genus durum, molle 35.
 Gesätz 29.
 Gesius **112**, 117.
 Gindely 139, 141.
 Glarean 12.
 Gloria 4, 59.
 Goethe 146.
 Gottfried von Straßburg 50.
 Goudimel 24, 113, **130**, 135.
 Graduale 59.
 Graf 138.
 Graumann 82, 87.
 Gregor d. Gr. 5, 6, 9, 67, 68.
 Gregor v. Nyssa 3.
 Gregor IX. 25.
 Gregorianischer Choral (Choralgesang)
 2, **6** ff., **17**, **18**, 55, 57, 58, 64, 73,
 74, 93.
 Greiter 82, 85, 137.
 Griechen 3, 8, 9.
 Grünwald 76.
 Guido v. Arezzo 15, 21, 34.

H.

Hailmann 54, 76.
 Handl (Gallus) 24.
 Haßler 112, 113, 118, **122**.
 Haußmann, N. 60.
 Hebräer 3.
 Hebung (Vers) 29.
 Heinrich (Müller) von Zütphen 76.
 Heinrich von Laufenberg 25, 63.
 Helmbold 76, 104, 114, 117, 120.

Hermann, N. 69, 82, 87, 88, **101 ff.**, 113.
 Hermann von dem Busche 120.
 Hesse 76, 82.
 Hexachord 34.
 Heyden 86.
 Hilarius 6.
 Hobrecht 23.
 Hoffmann (von Fallersleben) 25, 47, 50,
 54, 70, 71.
 Hofheimer, P. 84.
 Horn (Rob) 82, 139, **141 f.**
 Hrabanus Maurus 18.
 Huber (Hubert) 67, 82.
 Hucbald 20 ff.
 Hufnagelschrift 16.
 Hus (Huss) 26, 70, 139.
 Hymnen **3 f.**, **5**, 7, 13, **18**, **24**, 25,
 55, 57, **64 ff.**

I.

Jacobsthal 39.
 Jacopone da Todi 24.
 Japaner 3.
 Inder 3.
 Integer valor 40.
 Introitus 59, 60.
 Joachim von Burck **114 f.**, 117.
 Josephus 3.
 Josquin de Près 23, 58.
 Isaac 24, 44, 53.
 Isidor von Sevilla 18.
 Jubal 3.
 Jubilationen 17, 19.
 Justus Jonas 82, 86.

K.

Kade 53, 58, 65, 107.
 Kantiken (des alten Testaments) 3.
 Kantor 4, 6,
 Karl d. Gr. 13, 16, 18.
 Kienle 7.
 Kirchentöne **7 ff.**, **34 ff.**, 52.
 Kleinert 67.
 Klug, J. 61.
 Knaust 63.
 Knoll 122.
 Koberstein 46, 62.
 Koch 65, 68, 73, 139.
 König 75, 115.
 Kohlroß 82.
 Kollektenton 13.
 Kondukten 23.
 Konsonanzen 20, 22.
 Kontrapunkt 22.
 Kraus 65.
 Kümmerle 84, 119.
 Kugelman 87, 110.
 Kyrie eleison 46, 59.

L.

Lampe 138.
 Lange, 26.
 Laodicea (Synode) 6.
 Leich 32, 46, 64.
 Leis 46.
 Leisentrit 57, 82.
 Leiser 135.
 Lektionston 13.
 Lied 1, **29 ff.**
 Ligaturen 39.
 v. Liliencron 19, 28, 44, 79, 150.
 Lindemann 122.
 Liniensystem 15 f.
 Liturgie, liturgischer Gesang 5, 18, 47.
 Lobgesang der Engel, der Maria, des
 Zacharias 4.
 Lobgesang des Simeon 4, 84.
 Lobwasser 89, 96, **134 ff.**, 137, 138.
 Locheimer Liederbuch 34.
 Longa 16, 22, **38 ff.**
 Lossius 14, 150.
 Lucas (Bischof) 139.
 Luther 2, 3, 49, 50, 51, 54, 55, 57,
58 ff., 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72,
 73, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87,
90 f., 91, 92, 93, **98 f.**, 102, 105,
 108, 109, 110, 111, 123, 134, 139,
 142, 143, 148.

M.

Machaut 23.
 Madrigal **107**, 114.
 Mälzls Metronom 40.
 Magnificat 4.
 Mahu 110.
 le Maistre 113.
 Mamertus 18.
 Marchettus von Padua 22.
 Mareschall (Marschall) 113, 135.
 Marot 79, 123, **124 f.**, 126, 127, 131,
 132.
 Martial 121.
 Matthesius 58, 70, 82, 101, 102.
 Maxima 22, 38, 39.
 Mehrstimmigkeit 20 ff.
 Meiland 113.
 Meister 51, 72, 98.
 Meistersänger 29.
 Melismen 52.
 Melissus 135.
 Melodie 1, **32 ff.**, 45 f.
 Mensur 22, 23, **39 ff.**, 44.
 Mensuralisten 16, 23.
 Mensuralmusik 21 ff., 38 ff.
 Messe 23, deutsche: 57, 60.
 Meußlin (Meußlein, Meusel, Mösel,
 Musculus) 68, 82.
 Minima 38.

Minnesänger 28, 34, 32.
 Mirjam 3.
 Mischlieder 26.
 Modulation 7, 37.
 Modus lascivus 25.
 Modus major, minor 39.
 Mönch von Salzburg 25, 70.
 Mörikofer 94.
 Mone 68.
 Motette 23, 119.
 Münzer 67.
 Muris 22.
 Musica ficta 34 f.
 Musica mensurata s. Mensuralmusik.
 Musica plana 24.

N.

Neander 138.
 Neumenschrift 14 ff.
 Nicolai, Ph. 73, 74, 77, **104** f.
 Nicolai, Jer. 104.
 Nicolaus III. 25.
 Nigidius, P. 124.
 Notenschrift 14 ff.
 Noten, weisse, gefüllte 22, 39.
 Notker Balbulus **19** f., 51.
 Nummerntafel 108.
 Nunc dimittis 4.

O.

Odo von Clugny 11.
 Oeglin 34.
 Oemler 77.
 Offertorium 59.
 Okeghem (Ockenheim) 23.
 Oktavgattung **9** ff., 35.
 Olthovius 113.
 Opitz 135, 136, 138.
 Ordinarium Missae 7.
 Organum 20.
 Orgel 14, 20, 94, 118.
 Orlandus Lassus 23, 24, 117.
 Osiander **111** f., 113, 118.
 Ott (Ottl), J. 34.

P.

Palestrina 24, 130.
 Palmer 104.
 Paralleltonart 37.
 Pausen (Mus.) 38.
 Pausen (Meisterges.) 45.
 Pfullinger Handschrift 63.
 Philo 4.
 Plagale Kirchentöne 10, 37.
 Plinius (jüngerer) 4.
 Pothier 3, 7, 10, 15.
 Prätorius, H. 112.
 Prätorius, J. 112.
 Prätorius, M. 58, 69, **112**, 120.
 Prolation 39 f.

Prosen s. Sequenzen.
 Prudentius 18, 66.
 Psalm (deutsches Lied) 60, 61, 112.
 Psalmtöne 13, 74.
 Punkt (an der Note) 40.
 Punktneumen 16.

Q.

Quadrupla 22.

R.

Raselius 112.
 Regnart, J., 124.
 Reim 28, 32.
 Reißner (Reußner) 88.
 Responsorialgesang 4.
 Rhau (Rhaw) 78, 110.
 Rhythmischer Choral 45.
 Rhythmischer Wechsel 43.
 Rhythmus (Musik) 1, 17, 31, **41** ff., 73.
 Rhythmus (oratorischer) 7.
 Richter 136.
 Riggenbach 91, 93, 96, 97, 98, 106, 124, 126, 127, 130, 132, 134, 137.
 Ringwald 86, 88.
 Rist 105.
 Römer 3.
 Roh s. Horn.
 Romanuszeichen 16.
 Rondellen 23.
 Ruf 46.
 v. Ruppich (Rupf) 64.

S.

Sachs 63, 77.
 Saeculares cantilenae 28.
 Salomo 10.
 Sanctus 4, 59.
 Satz, mehrstimmiger 22.
 Scandelli 113.
 Schalling 88.
 Scheidemann 112.
 Schelle 6, 15.
 Schlüssel (Noten-) 16, **40** f.
 Schneeing 82.
 Schröter 113.
 Schubert 146.
 Schubiger 19, 68.
 Schumann (Ges.-Buch) 61, 143.
 Schumann, R. 146.
 Sedulius 18, 66.
 Selnecker 58, **103** f., 113.
 Semibrevis 16, 22, **38** ff.
 Semipausa 38.
 Semisuspirium 38.
 Senfl 24, 58, **110**, 117.
 Senkung (Vers) 29.
 Sequenzen (Sequenzmelodien) **19** f., 24, 25, 32, 49, 55, 59, 64, 67.

Sigefridus 112.
 Silcher 138, 146.
 Siona 101.
 Sleidan 58.
 Sopran, Superius 22.
 Souter Liedekens 126.
 Spaiser 122.
 Spalatin 2, 61.
 Spangenberg, C. 58, 134.
 Spangenberg, J. 61, 67.
 Spengler 78, 82.
 Speratus 50, 82.
 Spitta, Ph. (Dichter) 138.
 Spitta Ph. (Sohn) 114.
 Steurlein 113.
 Stollen 31.
 Stolzer 110.
 Strophe 29.
 Susato 133.
 Suspirium 38.
 Sylvester 6.
 Synkopierung 43.

T.

Tabulatur 14.
 Takt 30, 41.
 Taktarten 42.
 Taktwechsel 43 ff.
 Tempo 40.
 Tempus 39 f.
 Tenor 22.
 Tetrachord 11.
 Theodulf 18.
 Therapeuten 4.
 Thibaut 116.
 Thomas a Jesu 63.
 Thomas de Celano 24.
 Thürlings 72.
 Tincto 22.
 Ton 1, Tonangabe 33.
 Tonbezeichnung 14.
 Tonfolge (melod.) 1.
 Tonleitern 8 ff.
 Tonreihe (chromatische) 8.
 Tonschulen 23.
 Tonsystem (griech.) 8.
 Transposition der Tonleitern 35 f.
 Trident. Konzil 93.
 Triller 63, 69.
 Tripeltakt 39.
 Triplum 22.
 Tristan 50.
 Tropen 20.

v. Tucher 66, 116, 150.
 Tuotilo 19, 20.

V.

Vagans 23.
 Vatable 124.
 Vehe 57.
 Verkleinerung 40.
 Versmaß 32.
 Villanelle 107.
 Vilmar 71.
 Vincent 126.
 Virga 16.
 Vittoria 24.
 Volkslied, deutsches 27 ff.
 Volkslied, geistliches 46 ff.
 Vulgata 18, 124.
 Vulpus 78, 112.

W.

Wackernagel, Ph. 65, 68, 78, 87, 94, 103, 116.
 Wagner, R. 72.
 Waldenser 139.
 Waldis 82, 105 f., 106, 134.
 Walter, G. 102.
 Walther (Walter) J. 51, 58, 61, 64, 65, 77, 110 f., 113, 123.
 Weber, G. 91, 106.
 Weber, H. 73, 94.
 Wechselgesang 4.
 Weingärtner 121.
 Weise (musikal.) 1, 33.
 Weiße (Weiß, Weis etc.) 68, 71, 82, 87, 111, 142.
 Wiedertäufer 47, 92 f.
 Willaert 24.
 Winelieder 28.
 v. Winnenberg 63.
 v. Winterfeld 43, 51, 58, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 78, 88, 95, 99, 104, 105, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 127, 135, 137, 144.
 Witzstat 77.
 Wivel 98.
 Wüllner 44.
 Würde des Chorals 7.

Z.

Zahn 45, 78, 87, 103, 115, 121, 150.
 Zeitgewicht (Accentuation) 41 ff.
 Zeitmaß 40.
 Zwick 82, 86, 90, 94 ff.
 Zwingli 89, 90, 91 ff., 95, 96, 106.

II. Register der Gesänge.

(Die mit einem *) bezeichnete Seitenzahl verweist auf die Melodienbeigabe. Die hiezu benützten bei den Noten bezeichneten Quellen und Sammelwerke, sowie Namen von Herausgebern und Bearbeitern von Melodien sind im Namen- und Sachregister nicht aufgeführt.)

A.

Ach Gott vom Himmel sieh darein 62 (I u. II), 84, 195*
 Ach Herre Gott mich treibt die Noth 88, 213*) f.
 Agnus Dei 59, 60, 74, **86**, **87**.
 Ainsi que la biche rée 234*
 A lieta vita 121 f., 230*
 All Ehr und Lob soll Gottes sein 72.
 Allein Gott in der Höh sei Ehr 72, 193*
 Allein zu dir Herr Jesu Christ 87, 207*) f.
 All mein Gedanken 30*
 Als Christus gen Jerusalem 182*
 Als der gütige Gott 68, 185*) ff.
 Also heilig ist der Tag 67, 181*
 Als vierzig Tag nach Ostern warn 103.
 Am Sabbathtag Marien drei 103.
 An Wasserflüssen Babylon 62, **85**, 200*) f.
 A solis ortus cardine 64, **66**, 180*
 A Toy mon Dieu 232*) f.
 Auf auf mein Geist erhebe dich 138.
 Auf diesen Tag so denken wir 86, 204*
 Auf meinen lieben Gott 121, 230*
 Au (Du) fond de ma pensée 235*) f.
 Aus diesem tiefen Grunde 138.
 Aus fremden Landen komm ich her 37, 101, 136.
 Aus hartem Weh klagt sich ein Held 84 f.
 Aus meines Herzens Grunde 56, **89**, 104, 214*) f.
 Aus süßem Freudenton 71.
 Aus tiefer Noth schrei ich zu dir I (phryg.) 84, 195*) f.; II 56, **84**, 196*
 Ave fuit prima salus 144.
 Ave Hierarchia 26, **70** f., 191*
 Ave Morgensterne 73.

B.

Bei deiner Kirch erhalt uns Herr 82.
 Berghäuerton 79, 174*
 Bruder Veits-Ton **53**, 76, 168*
 Buchsbaum u. Felbinger s. Und wollt ihr hören.

C.

Christ der du bist der helle Tag (Christe du bist) 64, **68**, **79**, 174*
 Christ der ist erstanden 49, 153*)
 Christe der du bist Tag und Licht 64, **68**, 183*
 Christe du Lamm Gottes 86, 202*)
 Christe qui lux es et dies 64, **68**, 183*) f.
 Christ fuhr gen Himmel 50.
 Christ ist erstanden von dem Tod 54, **76**, 168*
 Christ ist erstanden von der Marter alle 47, 48, **49**, 57, 152*
 Christ lag in Todesbanden 49, 153*
 Christum wir sollen loben schon 56, 64, **66**, 180*
 Christ unser Herr zum Jordan kam 84, 197*) f.
 Christus der uns selig macht 70, 190*) f.
 Conditor alme siderum 67, 181*
 Credo deutsch s. Wir glauben all.

D.

Da Christus geboren war 69, 187*
 Da Jesus an dem Kreuze stund (hing) 45, 152*
 Danket dem Herren denn er ist sehr freundlich **121**, 145, 229*
 Danksagen wir alle 68, 184*
 Da nobis pacem s. Verleih uns Frieden gnädiglich.
 Das alte Jahr vergangen ist 113.
 Dein Gsund mein Freud 37, **54**, 77.
 Den die Hirten lobten sehre 69, 188*
 De profundis clamavi 84.
 Den Vater dort oben 144, 236*) f.
 Der du bist drei in Einigkeit 67, 180*
 Der Heiland offenbaret 115, 221*
 Der heilig Geist vom Himmel kam 120, 223*) f.
 Der Papst hat sich zu todt gefalln 81.
 Der Tag bricht an und zeigt sich 144, 237*
 Der Tag der ist so freudenreich 71, 192*
 Der Tag ist hin 138.
 Der Tag vertreibt die finstre Nacht 144, 237*
 Deutsches Patrem s. Wir glauben all an einen Gott.
 Die Nacht ist kommen **121**, 143, 145, 228*
 Dies est laetitiae 26, **71**, 192*
 Dies irae dies illa 24, 86.
 Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz gewendet 138, 231*
 Dies sind die heiligen zehn Gebot I 50, 158*) f.; II 85, 200*
 Da Christus geboren war 69, 187*
 Da Jesus an dem Kreuze stund (hing) 45, 152*
 Danket dem Herren denn er ist sehr freundlich **121**, 145, 229*
 Danksagen wir alle 68, 184*
 Da nobis pacem s. Verleih uns Frieden gnädiglich.
 Das alte Jahr vergangen ist 113.
 Dein Gsund mein Freud 37, **54**, 77.
 Den die Hirten lobten sehre 69, 188*
 De profundis clamavi 84.
 Den Vater dort oben 144, 236*) f.
 Der du bist drei in Einigkeit 67, 180*
 Der Heiland offenbaret 115, 221*
 Der heilig Geist vom Himmel kam 120, 223*) f.
 Der Papst hat sich zu todt gefalln 81.
 Der Tag bricht an und zeigt sich 144, 237*
 Der Tag der ist so freudenreich 71, 192*
 Der Tag ist hin 138.
 Der Tag vertreibt die finstre Nacht 144, 237*
 Deutsches Patrem s. Wir glauben all an einen Gott.
 Die Nacht ist kommen **121**, 143, 145, 228*
 Dies est laetitiae 26, **71**, 192*
 Dies irae dies illa 24, 86.
 Die Sonn hat sich mit ihrem Glanz gewendet 138, 231*
 Dies sind die heiligen zehn Gebot I 50, 158*) f.; II 85, 200*

Die Welt hat einen dummen Mut 32*).
Durch Adams Fall ist ganz verderbt
45, 78. 172*).

E.

Eia der grossen Liebe 48.
Ein Engel schon 160*).*
Eine niedliche Schäferin 128.
Ein feste Burg 62, 72, 99, 100, 134,
216*).*
Ein Kindelein so löblich 60, 71.
Ein Kind geboren zu Betlehem 69, 189*).*
Einmal thät ich spazieren 54, 164*).*
Ein neues Lied wir heben an 100,
111, 215*).*
Entlaubt ist uns der Walde 53, 76,
136, 142, 163*).*
Erhalt uns Herr bei deinem Wort 64,
66, 80, 82, 178*).*f.
Er ist der Morgensterne 54, 77, 166*).*
Errett mich o mein lieber Herre 236*).*
Erschienen ist der herrlich Tag 103,
217*).*
Erstanden ist der heilig Christ 49, 70,
154*).* 155*).* 191.
Es fuhr ein Maidlein übern See 37,
54, 76, 164*).*
Es geht ein frischer Sommer daher 84.
Es gingen drei Fräulein also früh 49.
Es ist auf Erd kein schwerer Leidn
78, 172*).*f.
Es ist das Heil uns kommen her 49,
62, 84, 155*).* f.
Es ist der Engel Herrlichkeit 69.
Es ist jetzund die Zeit 138.
Es ist gewisslich an der Zeit 56, 86.
Es ritt der Herr von Falkenstein 33.
Es sind doch selig alle die 85f., 201*).*
Es sprach Christus 144.
Es spricht der Unweisen Mund wohl
84, 197*).*
Es wohnt Lieb bei Liebe 76.
Es wollt ein Mägdlein Wasser holn 31*).*
Es woll uns Gott genädig sein 84, 85,
199*).*

F.

Faulte d'argent c'est la puce en l'oreille
129.
Freu dich du werthe Christenheit 37,
49, 62, 155*).*
Freu dich sehr o meine Seele 127, 136,
138, 234*).*
Freut euch freut euch in dieser Zeit
194*).*
Freut euch ihr Christen alle 120, 223*).*
Freut euch ihr lieben Christen 113.
Fröhlich bin ich aus Herzensgrund 54,
165*).*

G.

Gar lustig jubiliren 120.
Gelobet seist du Jesu Christ 37, 47,
48, 57, 151*).*
Gelobt sei Gott im höchsten Thron
154*).*
Gloria deutsch 72.
Gott der Vater wohn uns bei 20, 50,
51, 159*).*
Gottes Sohn ist kommen 71.
Gott hält bei seinem Orden 115, 222*).*f.
Gott hat einen Weinberg gebaut 68.
Gott heiliger Schöpfer aller Stern 67,
181*).*
Gott sei gelobet und gebenedeiet 50,
60, 158*).*
Gott Vater Herr wir danken dir 144.
Graf Andres Schlick der edle Herr 103.
Grates nunc omnes 20, 47, 59, 68,
184*).*

H.

Heilig ist der Herr Zebaoth 4.
Helft Gottes Güte preisen 76.
Herr Christ der einig Gottsohn 77,
169*).*
Herr Christ thu mir verleihen 104.
Herr Gott dich loben alle wir 138, 235*).*
Herr Gott dich loben wir 65, 175*).* f.
Herr Gott erhalt uns 115, 222*).*
Herr Jesu Christ du höchstes Gut 88,
213*).*
Herr Jesu Christ wahr Mensch und
Gott 88, 214*).*
Herr nicht schicke deine Rache 136,
138.
Herr nun heb den Wagen selbst 95,
106, 220*).*f.
Herzlich lieb hab ich dich o Herr 88,
210*).* ff.
Herzlich thut mich erfreuen 54, 77,
89, 165*).* 170.
Herzlich thut mich verlangen 122, 231*).*
Het was my welte 233*).*
Heut sind die lieben Engelein 69.
Heut singt die liebe Christenheit 87,
208*).*f.
Hilf Gott dass mir gelinge (2 Mel.) 53,
76, 168*).*
Hilf Gott das Wasser 106.
Hilf Herr Gott hilf 106.
Höret ihr Eltern 115, 222*).*
Hört auf zu trauern und klagen 66,
179*).*
Hüter wird die Nacht der Sünden 136.

I.

Jacobslied s. Wer das Elend.
Jam moesta quiesce querela 66, 179*).*
Jauchzet dem Herren alle Land 219*).*

Ich dank dir lieber Herre **76**, 142, 167*).
 Ich dank dir schon **56**, **88**, 214*).
 Ich danke dir o Gott in deinem Throne
 138.
 Ich ging einmal spazieren **76**, 164*).
 Ich hab mein Sach Gott heimgestellt
78, 173*) f.
 Ich hab mein Sach zu Gott gestellt
 87 f., 208*).
 Ich hört ein Fräulein klagen **54**.
 Ich komm aus fremden Landen her **54**,
 166*).
 Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ **86**,
 202*) f.
 Ich seufz und klag 159 f.
 Ich weiss dass mein Erlöser lebt **115**.
 Ich weiss ein Blümlein hübsch und
 fein **78**.
 Ich weiss mir ein Röslein hübsch und
 fein **78**, 172*) f.
 Ich will ganz und gar nicht zweifeln 138.
 Ich will hinfort gut päpstisch sein **81**.
 Jesaja dem Propheten **52**, **60**, **72**, **100**,
101, 216*) f.
 Jesu dulcis memoria **24**.
 Jesus Christus nostra salus **26**, **70**.
 Jesus Christus unser Heiland der den
 Tod überwand I **85**, 198*); II **86**,
 203*).
 Jesus Christus unser Heiland der von
 uns **60**, **70**, 191*).
 Ihr Alten pflegt zu sagen 120, 226*).
 Ihr Knecht des Herren allzugleich 235*).
 Ihr lieben Christen freut euch nun **87**,
 208*).
 Il me suffit de tous mes maux 120,
 226*).
 In dich hab ich gehoffet Herr I **49**,
 153*); II **88**, 212*).
 In dir ist Freude 122, 230*).
 In dulci júbilo **26**, **71**, 192*).
 In Gottes Namen fahren wir **36**, **50**,
 85, 158*).
 In natali Domini **26**, **69**, 187*) f.
 Innsbruck ich muss dich lassen **37**,
 43*), **53**, **76**, 136, 162*).
 Joseph lieber Joseph mein **25**, **69**, 190*).
 Joyssance vous donneray 79*).
 Ipse cum solus varios retracto 120 f.,
 228*).
 Judaslied s. O du armer Judas.

K.

Kehrt euch zu mir ihr lieben Leut **67**.
 Kehr um kehr um du junger Sohn 144.
 Komm Gott Schöpfer heiliger Geist **68**,
 183*).
 Komm heilger Geist du Gottessalb 201.
 Komm heilger Geist Herre Gott **73**,
 156 f.

Kommt her ihr liebsten Schwesterlein
 103, 218*).
 Kommt her zu mir **53**, **76**, 167*) f.
 Könnt ich von Herzen singen **53**, **76**,
 163*).

L.

Laus tibi Christe **48**, 151*).
 Leve le coeur 236*).
 Lindenschmid-Ton **36**, 163*).
 Lobet den Herren denn er ist sehr
 freundlich 113.
 Lobet Gott o liebe Christen **68**, 184*).
 Lob Gott du Christenheit 192*).
 Lob sei dem allmächtigen Gott **67**.
 Lobt Gott getrost mit Singen **76**.
 Lobt Gott ihr Christen alle gleich **81**,
 102 f., 218*).
 Lobt Gott ihr frommen Christen **54**,
76, 168.

M.

Mag ich Unglück nit widerstahn **78**,
 171*) f.
 Magnificat **4**, **85**.
 Mangel an Geld das ist der Floh im
 Ohr 129.
 Man spricht wen Gott erfreut 121.
 Maria das Jungfräulein zart 172.
 Maria zart von edler Art **51**, 159*) f.
 Media vita in morte sumus **20**, **51**.
 Mein Freud möcht sich wohl mehren
54, **77**, 164*).
 Mein Gmüth ist mir verwirret **74**,
 108, **122**, 231*).
 Mein Hüter und mein Hirt 232*).
 Mein Leben ist ein Pilgrimsstand 138.
 Mein Seel erhebt den Herren mein **85**,
 199*) f.
 Meins Trauerns ist **84**.
 Menschenkind merk eben **70** f., 191*).
 Mensch willtu leben seliglich 101.
 Mit Fried und Freud **84**, **101**, **111**,
 197*).
 Mit Gott soll ja kein Mensch 179.
 Mit Lieb bin ich umfängen **54**.
 Mit meinem Gott geh ich zur Ruh **88**,
 212*) f.
 Mitten wir im Leben sind **51**, 160*) f.
 Mittit ad virginem **20**, **24**, **68**, 185*).
 Mon Dieu me paist 232*).
 Mon Dieu preste moy 234*).

N.

Nehmet hin meinen Leib **72**.
 Nun bitten wir den heiligen Geist **48**,
50, **60**, 156*).
 Nunc angelorum gloria **26**, **69**, 188*).
 Nunc dimittis **4**.
 Nun danket alle Gott **55**.

Nun freut euch liebe Christen gmein
56; I 55, 56, 62, **83** f., 193*) f.;
II 86, 203*).
Nun höret zu ihr Christenleut 77 f.,
169*).
Nun komm der Heiden Heiland 56,
64, **66**, 177*) ff.
Nun lasst uns den Leib begraben 66,
87, 206*).
Nun lasst uns Gott dem Herren I 104,
218*) f.; II 115, 221*) f.
Nun lob mein Seel den Herren **87**,
110, 205*).
Nun mach uns heilig 235.
Nun singet und sei froh 71.
Nun treiben wir den Papst heraus 80.

O.

O allerhöchster Menschenhüter 138.
O allerschönster den ich weiss 138.
O bien heureux celui 233*).
O Christe Morgensterne 54, **77**, 170*).
O Christe Schöpfer aller Ding 67, 182*).
O du armer Judas 36, **48**, 151*).
O Gott mein Herre 122, 230*).
O Haupt voll Blut und Wunden 74.
O heiliges Licht Dreifaltigkeit 56.
O heilige Dreifaltigkeit **67**.
O Herre Gott dein göttlich Wort 86,
201*) f.
O hilf Christe Gottes Sohn 70.
O höchster Gott 234*).
O Jesu liebes Herrlein mein 70.
O Jesu zart in neuer Art 51.
O Lamm Gottes unschuldig 74, **87**,
206*) f.
O liebster Herr Jesu Christ 144, 238*).
O lux beata trinitas 67, 180*) f.
O Mensch beweine deine Sünde gross
85, 201.
O nostre Dieu 231*).
Or sus serviteurs 235*).
O selig Haus wo man dich aufgenom-
men 138, 234*).
O selig muss ich diesen Menschen
preisen 233*).
O Welt ich muss dich lassen 75, 167*).
O wir armen Sünder 48, 151*).

P.

Papiers Natur ist rauschen 54.
Patris sapientia 26, **70**, 190*) f.
Pavierlied, Pavierton, Pavierweis 78,
172*).
Petite camusette 128.
Prinz Eugen 45.
Puer natus in Bethlehem 26, **69**, 189*).

Q.

Quem pastores laudavere 26, **69**, 188*).
Quot Chrysyle quot Harta 115.

R.

Resonet in laudibus 25, 26, **69**, 190*).
Rex Christe factor omnium 67, 182*).

S.

Salve festa dies 20, **67**, 182*).
Salvum me fac Domine 84.
Sanctus deutsch s. Jesaja dem Pro-
pheten.
Seele du musst munter werden 136.
Sieh wie lieblich und wie fein 144.
Singen wir aus Herzensgrund 69, 188*).
Singen wir heut mit gleichem Mund
145, 239*).
So weiss ich eins das mich erfreut
136.
So wünsch ich ihr ein gute Nacht
54, 77, 104, 166*).
So wünsch ich nun ein gute Nacht
77, 104, 170.
Stabat mater dolorosa 24.
Steh ich in finsterner Mitternacht 42*).
Sündiger Mensch schau wer du bist
144, 238*).
Surrexit Christus hodie 26, 49, **70**.

T.

Te Deum laudamus 32, 64, **65**, 177*).

U.

Und wollt' ihr hören (Buchsbaum und
Felbinger) 54, 165*).
Une pastourelle gentille 128.

V.

Vater dir sei Dank gesagt 67.
Vater unser im Himmelreich **86** f.,
99, 101, 136, 204*) f.
Veni creator spiritus 68, 183*).
Veni redemptor gentium 64, **66**, 178*) f.
Veni sancte spiritus 50.
Venus du und dein Kind 121, 229*).
Verleih uns Frieden gnädiglich 56, 64,
66, 178*) f.
Victimae paschali laudes 47, 49.
Vitam quae faciunt beatiorum 121, 229*).
Vom Himmel hoch I 54, **77**, 99, 170 f*);
II 100, **101**, 216*).
Von Gott will ich nicht lassen 54, **76**,
169*).

W.

Wach auf meins Herzens Schöne 86.
Wachet auf ruft uns die Stimme 55,
73, 74, **105**, 219*) f.
Wacht auf ihr Christen alle 77, 171*).

Wäre Gott nicht mit uns diese Zeit 85,
 198*) f.
 Wäre ich ein wilder Falke 30*), 31.
 Waer is myn alderliefste 78.
 Warum betrübst du dich mein Herz
 54, 75, 77, 169*) f.
 Was mein Gott will 120, 227*).
 Was wolln wir aber heben an s. Pa-
 vierlied.
 Was wolln wir singn s. Lindenschmid-
 Ton.
 Weil unser Trost der Herre Christ
 120, 225*).
 Wenn mein Stündlein vorhanden ist
 I 88, 209*) f.; II 88, 213*).
 Wenn wir in höchsten Nöthen sein
 139, 236*).
 Weltschöpfer Herr Gott Jesu Christ 67.
 Wer Gott recht will vertrauen 206*).
 Wer hie das Elend (Welcher das Elend.
 Wer das Elend.) bauen will 36, 52,
 162*).

Wer nur den lieben Gott 45.
 Wie nach einer Wasserquelle 234*).
 Wie schön leuchten die Aeugelein 105.
 Wie schön leucht't uns (Wie schön
 leuchtet) der Morgenstern 55, 73,
 104 f., 218*).
 Wir Christenleut 114.
 Wir glauben all an einen Gott 51, 60,
 161*).
 Wir glauben an Gott den Vater 144,
 238*).
 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält
 86, 203*).
 Wo Gott zum Haus nicht giebt sein
 Gunst 86, 204*).

Z.

Zeuch ein zu deinen Thoren 115.
 Zu dieser österlichen Zeit 120, 225*) f.
 Zu dir ich mein Herz erhebe 232*) f.
 Zu dir von Herzens Grunde 138, 235*) f.
 Zu Gott in dem Himmel droben 234*) f.

Musikalische Handbibliothek.

Unter dem Gesamttitel „Musikalische Handbibliothek“ erscheint eine Sammlung kurzgefasster musikalischer Lehrbücher, welche, von hervorragenden Musikern, Theoretikern und Musikpädagogen verfasst, in klarer, übersichtlicher und leichtfasslicher Weise das musikwissenschaftliche Material bieten.

Den Grundstock der Sammlung bilden die drei in vielen Auflagen erprobten mustergültigen Lehrbücher von Ernst Friedrich Richter; dieselben sollen zugleich der Tendenz der Sammlung einen praktischen Ausdruck geben.

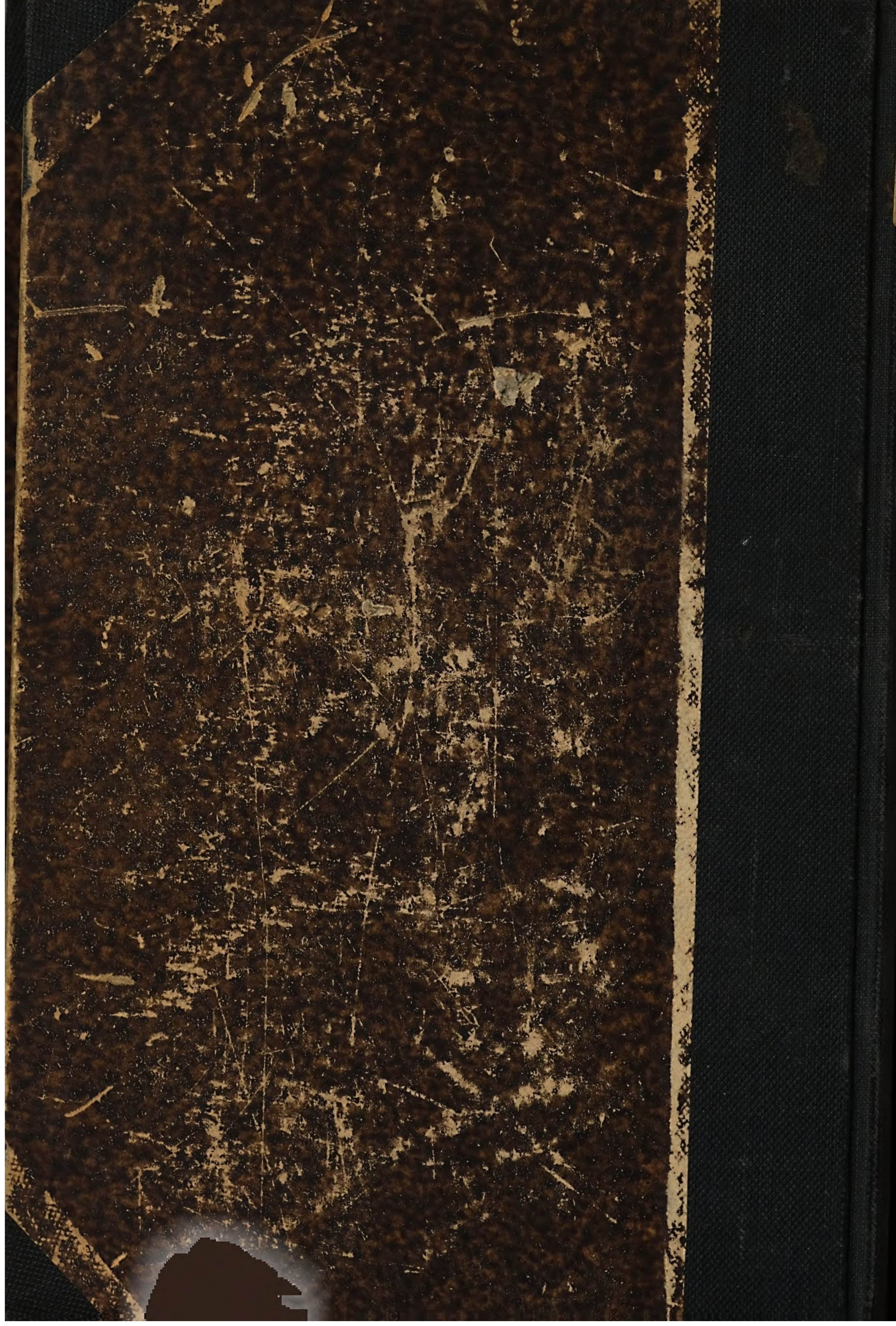
Erschienen sind:

- Band I. **Lehrbuch der Harmonie** von **E. F. Richter**.
18. Aufl., mit Anmerkungen und Ergänzungen
versehen von Alfred Richter M 3. —
—— Schulband (Halbfrz.) » 3.50
- Band II. **Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts** von **E. F. Richter**. 7. Aufl., bedeutend
erweitert, vermehrt und ergänzt. » 4.50
- Band III. **Lehrbuch der Fuge** von **E. F. Richter**. 5. Aufl. » 3. —
- Band IV. **Aufgabenbuch** zu E. F. Richter's Harmonielehre,
bearbeitet von Alfred Richter. 8. Aufl. . . » 1. —
- Band V. **Elementar-Lehrbuch der Instrumentation** von
E. Prout. 2. Aufl. » 3. —
- Band VI. **Allgemeine Musiklehre für Lehrende und Lernende**
von Louis Köhler. » 5. —
- Band VII. **Aufgabenbuch** zu E. F. Richter's Lehrbuch des
einfachen und doppelten Contrapunkts, be-
arbeitet von Alfred Richter » 4.50
- Band VIII. **Die Entstehung und erste Entwicklung des deut-
schen evangelischen Kirchenliedes** in musika-
lischer Beziehung. Für Theologen und kirch-
liche Musiker dargestellt von Ph. Wolfrum. » 5. —
- Band IX. **Die Kunst zu moduliren und zu präludiren**. Ein
praktischer Beitrag zur Harmonielehre in
stufenweise geordnetem Lehrgange dargestellt
von S. Jadassohn. » 3.60
- Einband in Ganzleinen je » 1.20

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. X. BEER, Kgl. Hofbuchbind
→ MÜNCHEN
Weinstrasse Nr. 18/II



Wolfrum, Philipp,

Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen
Kirchenliedes in musikalischer Beziehung für Theologen u. kirchliche
Musiker dargest. ; mit musikalischen Beil

Leipzig 1890

Liturg. 1332 es

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11648824-5